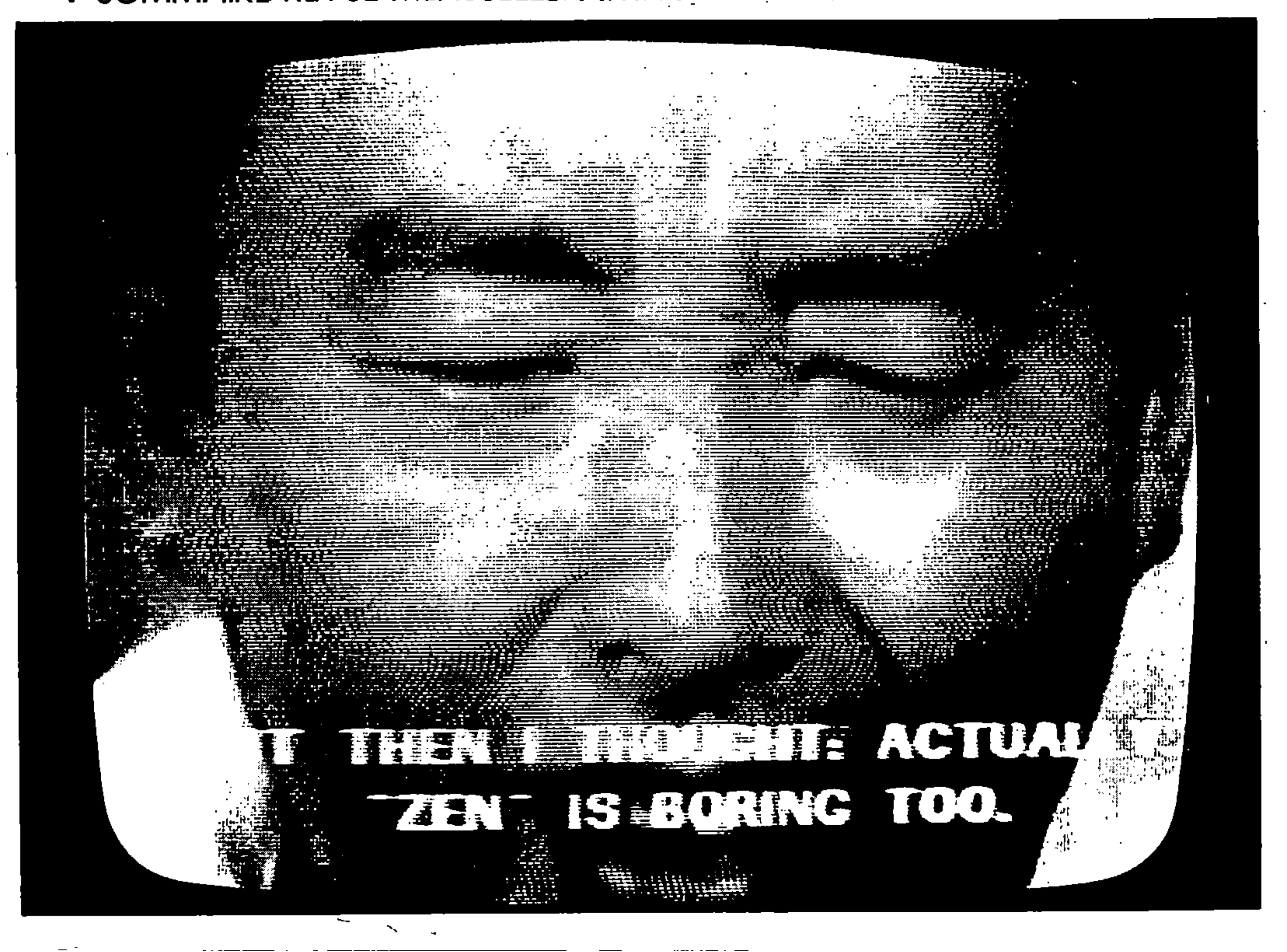
CAHIERS DU CINEMA 299

SOMMAIRE/REVUE MENSUELLE/AVRIL 1979





COMITE DE DIRECTION
Serge Daney
Jean Narboni
Serge Toubiana

REDACTEUR EN CHEF
Serge Daney

EDITION
Jean Narboni

GERANT
Serge Toubiana

COMITE DE REDACTION
Alain Bergala
Jean-Claude Biette
Bernard Boland
Pascal Bonitzer
Jean-Louis Comolli
Danièle Dubroux
Jean-Paul Fargier
Thérèse Giraud
Jean-Jacques Henry
Pascal Kané
Yann Lardeau
Serge Le Péron
Jean-Pierre Oudart
Louis Skorecki

CONSEILLER SCIENTIFIQUE
Jean-Pierre Beauviala

MAQUETTE
Daniel et Co

ADMINISTRATION
Clotilde Arnaud

ABONNEMENTS
Patricia Rullier

DOCUMENTATION, PHOTOTHEQUE
Claudine Paquot

PUBLICITE
Publicat
17, Bld. Poissonnière 75002
261.51.26

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION
Serge Daney

CAHIERS DU CINÉMA - Revue mensuelle éditée par la s.a.r.l. Éditions de l'Étoile.
Adresse : 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Fbg-St-Antoine).

Administration - Abonnements : 343.98.75.
Rédaction : 343.92.20.

N° 299 **AVRIL 1979**

Un encart-abonnement numéroté de 1 à 4 se trouve au centre de ce numéro

En couverture : Nam June Paik



Nam June Paik dans *T.V.Penseur*

Photo : Joschik Kerstin

PAIKOLOGIE

PAR JEAN-PAUL FARGIER

« Nous ne sommes pas des rats »
Pierre Legendre

« Tout est dans le jeu »
Judy Garland

ALBOUM. Paik debout sur un piano, Paik tapant du poing sur un piano, Paik renversant un piano (sur les spectateurs), Paik éventrant un piano, Paik s'aspergeant à seau et à proximité d'un piano, Paik pianotant en slip ses vêtements épars jonchant la scène alentour du piano, Paik tirant un piano par les cheveux (du piano), Paik catapulvérisant un violon (lui faisant rendre l'âme ?), Paik à genoux faisant le violoncelle pour Charlotte Moorman (« la Jeanne d'Arc de la nouvelle musique » selon Edgar Varese), Paik cisaillant la cravate d'un mélomane, le veston d'un autre, Paik à plat ventre finissant de tracer avec sa tête-pinceau trempée de peinture une longue tache zen, Paik actionnant dans la rue son robot électronique (il peut jouer du piano) : des photographies.

Des photographies qui illustrent, dans les livres consacrés à Nam June Paik, sa période musicalo-dada.

FEED-BACK. Autre photo de Paik, mais cette fois dans les *Cahiers* (n°. 292) et beaucoup plus récente : le *Vidéo-Jardin* exposé à Beaubourg au printemps dernier.

De tels *environnements,* Nam June Paik en conçoit à la demande des Musées ou des Galeries. Depuis les 13 primitives altérations d'un programme (Allemagne, 1962) jusqu'au grand-parterre de Beaubourg (déjà réalisé à New York, à Cologne et à Amsterdam), Paik s'ingénie à associer la TV à divers objets usuels (lit, chaise, aquarium, plantes vertes), culturels (Bouddha, Penseur de Rodin, violoncelle) ou symboliques (lune, heures). Décentrement, dépaysement, perversion, sublimation, gadgétisation, critique : vous pouvez broder. Pour ma part, n'étant guère un habitué du Marché de l'Art, je dirai que ces « concepts » de Paik sont toujours amusants, souvent beaux, quelquefois sublimes. Qui a vu, au Musée d'Art Moderne de Paris, *Moon is the oldest TV* (10 ou 12 postes, plongés dans la nuit d'une vaste salle, inscrivant chacun une phase de la lune), sait de quoi je parle.

JEANNE D'ARC. Paik au piano, Charlotte Moorman au violoncelle avec un masque à gaz *(Variation sur un thème de Saint-Saëns,* 1965*)*. Charlotte Moorman entre deux flics, arrêtée, ainsi que Paik, pour attentat à la pudeur dans *Opera Sextronique,* 1967. Charlotte Moorman couchée avec son violoncelle sur un lit de postes TV, 1973. Charlotte Moorman, violoncelle sur le dos en guise de ruck-sac, rampant sur le parcours du combattant, avec casque et treillis, 1970. Charlotte Moorman jouant du violoncelle avec une palme au sommet d'un tank détruit, 1976. Et toujours et partout, Charlotte Moorman caressant de son archet la corde unique du *TV-cello :* instrument fabriqué par la superposition de trois moniteurs de tailles diverses, sur l'écran desquels viennent se reproduire tour à tour les images de la violoncelliste et de son public, images filmées en direct et plus ou moins déformées par les impulsions de l'archet et/ou la fantaisie du filmeur. Souvent, deux mini-écrans répètent ces images sur les seins de Moorman.

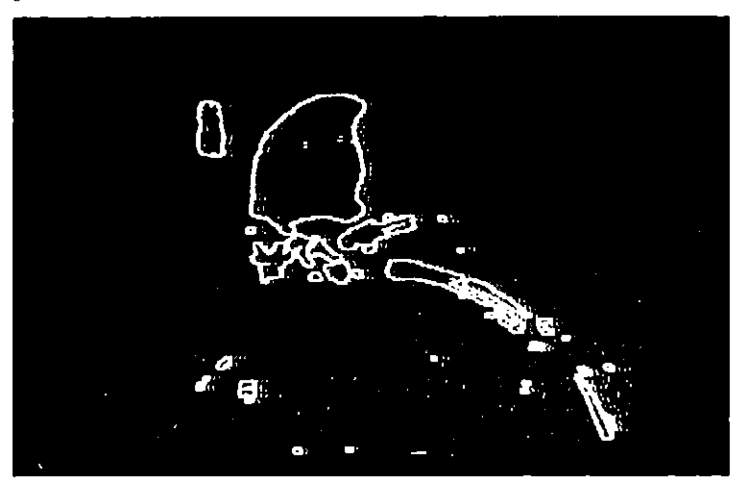
Depuis 1964, à l'égal du tube cathodique, le *corps* de Charlotte Moorman est inséparable de l'œuvre de Nam June Paik.

CARNET DE BAL. Dans les années 70, après quelques variations au synthétiseur vidéo sur des retransmissions de musique symphonique à la télévision, Nam June Paik réalise, en général à la demande de la WNET-TV qui les diffuse sur le Canal 13, des programmes d'une trentaine de minutes. Ces programmes, conservés en cassettes, Paik est venu les montrer récemment au Centre Culturel Américain (rue du Dragon). On peut aussi les voir, de temps à autre, à Beaubourg qui en possède des copies.

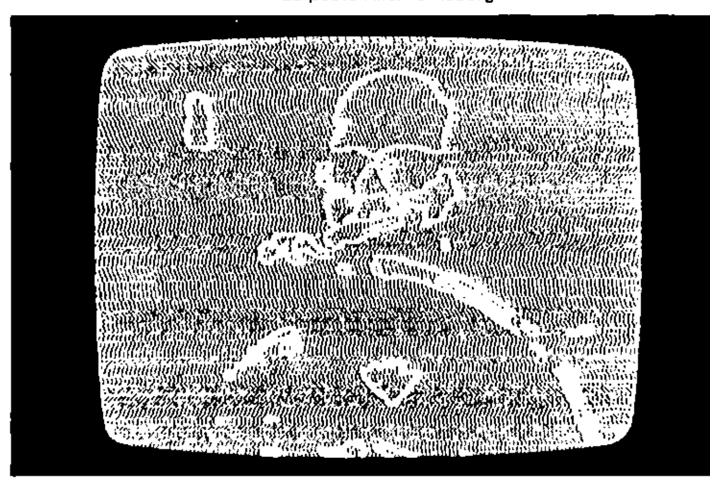
Jusqu'à ce jour, 4 titres.

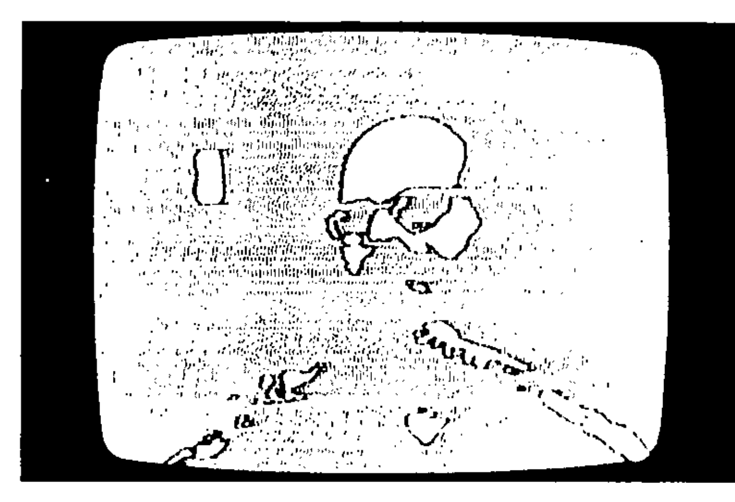
Global Grove, 1973. Images de base pour les diverses manipulations électroniques : des danseurs (de rock, de charleston, de comédie musicale, de danses coréennes rythmées par un tambour, etc.), un poète disant un poème (Allen Ginsberg), un musicien exposant ses idées (John Cage), des acteurs en action (Living Theatre). A quoi viennent s'ajouter, intacts, des spots publicitaires (entre autres pour Pepsi Cola en coréen ou en japonais).

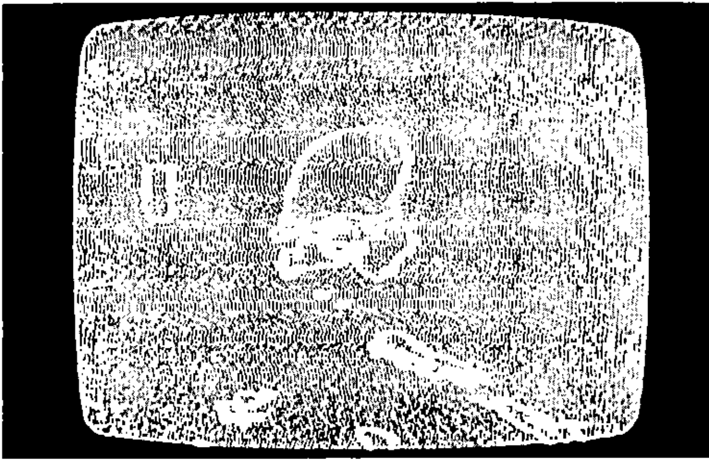
Tribute to John Cage, 1974. Le robot qui marche et qui parle, construit par Shuya Abe et Nam June Paik, dans la rue avec John Cage. Cage fait une conférence sur sa



Le poète Allen Ginsberg







musique. Cage joue du piano (préparé) dans la rue. Un universitaire de Harvard parle musique et bégaiement ; il est lui-même bègue. Charlotte Moorman fait des trucs. Tel est, en grande partie, le matériel travaillé ici par les divers appareils de montage électronique.

Guadalcanal Requiem, 1976. Des bouts de films de guerre hollywoodiens, des anciens *marines* ayant fait la guerre du Pacifique, des habitants des Iles Philippines où cette guerre s'est déroulée, des charniers, des ossuaires dans la jungle et, dans un « paysage après la bataille » (à la crête d'un tank rouillé), Charlotte Moorman jouant du violoncelle, sont les principaux personnages « réels » malaxés ici par l'électronique.

Merce by Merce, suivi de *Merce by Marcel*, 1977. Cette sorte de diptyque, avec le chorégraphe Merce Cunningham et Marcel Duchamp, à travers une réflexion, très électronique, sur la danse et la pesanteur, la vie et l'éternité, est sans doute la plus ambitieuse des œuvres de Paik. Et la plus réussie. La plus légère et la plus grave. Nous allons y revenir.

A ces quatre titres, il faudrait ajouter *Media Shuttle : New York - Moscou* de Dimitri Devyatkin, un programme WNET-TV que Paik n'a pas réalisé à part entière (il en est d'ailleurs souvent ainsi : la liste des *crédits* films à la fin de ses bandes est toujours d'une longueur impressionnante) mais qu'il a produit et pour lequel il a effectué les opérations électroniques. Il s'agit d'images et de sons enregistrés par Devyatkin à New York et à Moscou, avec un porta-pack couleur (certaines séquences russes étant en noir et blanc parce que filmées quelques années plus tôt que le reste). La partie soviétique est du bon reportage, bien filmé, insistant surtout sur des impressions sonores, musicales : chants orthodoxes, orchestre New-Orleans dans un défilé du Premier Mai et surtout cet inoubliable sibérien imitant avec sa bouche, à s'y tromper, le son de la *Voix de l'Amérique*, la fameuse radio. La partie américaine consiste en la balade d'un type moustachu (l'auteur, on suppose) à travers divers lieux de New York (appartements, salon de coiffure, sex-shop, salle de bain, etc.) qui ont en commun de posséder dans leur décor une source d'images électroniques (TV, moniteur vidéo, écran individuel pour film porno). Ces postes, plus ou moins miniatures (il y en a même un, très mini, logé entre les cuisses d'une femme), diffusent d'un plan à l'autre le même discours, dit par le type à la moustache qui contemple, d'un endroit à l'autre, son image ainsi reproduite. Il parle du parc automobile et du parc télévision new-yorkais. De la criminalité aussi. A la fin, un voleur s'introduit dans un appartement où scintille du même discours un solitaire téléviseur portable ; le voleur l'éteint, enfonce l'antenne et l'emporte.

CUT UP. A coup sûr, davantage que le vidéo-synthétiseur (inventé avec Shuya Abe en 1970 et délibérément non breveté, « que tout le monde s'en serve »), la grande découverte de Nam June Paik concerne la nécessité de mélanger images abstraites et images concrètes. C'est une découverte inséparable de toute grande création artistique - *l'hétérogène*. Hétérogène visé et obtenu dans les « décoll/ages » des concerts Fluxus, dans les

« concepts » pour Galeries, dans les « environnements » pour Musées ou dans les prestations publiques de Charlotte Moorman, mais hétérogène perdu dès lors que le synthétiseur se contente de générer des coloriages charmants sur un support-temps reproductible. Car ce qui frappe dans l'instant (d'une exposition) s'émousse à se répéter dans la durée, se dilue, ennuie. L'intérêt chute. Pour qu'il renaisse, il faut que le déroulement de la bande offre une diversité d'objets et de matières au moins comparable à celle de la présentation dans une galerie ou un musée de plusieurs « concepts » vidéo. Paik en fait la démonstration, dans l'entretien qui suit, à partir de l'exemple des couleurs (couleurs artificielles ou abstraites créées par le synthétiseur, couleurs réalistes ou concrètes produites par la caméra, produites plus que reproduites car il va de soi que le système des couleurs dites réalistes est un code, un code qui vise des *rapports* de couleurs davantage que les couleurs en elles-mêmes). La même démonstration est valable pour toutes les composantes de l'image : durée, analogie, unicité, capacité symbolique. Elles sont toutes susceptibles d'une reprise électronique, car le vidéo-synthétiseur est d'abord un *analyseur* et il peut séparer toute forme de son contenu. Ainsi obtient-on la silhouette d'un personnage ou d'un objet, silhouette qui peut être tracée linéairement ou au contraire prise dans sa masse, comme une ombre portée. Et cette silhouette et cette masse peuvent être ensuite (ou instantanément) coloriées, étirées, élargies, volatilisées, multipliées par deux, par trois, à l'infini ou *juxtaposées*.

CUT IN. Juxtaposées ou imbriquées : cet hétérogène ne se limite pas à l'alternance de valeurs abstraites et concrètes entre deux séquences ou même deux plans, il s'étend aussi à l'intérieur du plan. Et sans doute est-ce ce *montage dans le plan* qui constitue la spécificité la plus excitante de l'image vidéo.

(Certes on pourrait dire que nul effet électronique, nul truquage vidéo, jusqu'à preuve du contraire, n'est irréalisable par le cinéma à force de temps et d'ingéniosité, d'ailleurs Méliès a (presque) tout fait. Mais il se trouve que, de plus en plus, le cinéma fait appel à la vidéo pour des effets spéciaux, des truquages, des génériques. Et ce n'est pas seulement une question d'économie ou de rendu, d'élégance, c'est aussi, semble-t-il, que ce qui est de l'ordre de l'accidentel pour le cinéma est pour la vidéo de l'ordre de l'essentiel. Question de *temps*).

Equivalente aux truquages cinématographiques à base de cache/contre-cache ou d'image virtuelle, *l'incrustation* est le nom de cette opération qui consiste à inclure électroniquement un fragment d'image bien circonscrit (acteur, journaliste, objet, mot) dans une autre image (décor, fond, paysage, etc.). Quand Poivre d'Arvor parle adossé à une image de foule en mouvement, il ne se trouve pas dans la rue ni devant un écran où serait projetée cette image de foule, il est assis à son bureau sur le plateau d'Antenne 2, filmé par une caméra vidéo ; et sa binette, transitant par une régie programmée en conséquence, va s'inscrire instantanément dans toute autre image qu'il plaît au réalisateur de lui dresser comme toile de fond (en général, le début du reportage suivant). L'incrustation n'est pas un fondu, opération par laquelle, à la télévision comme au cinéma, deux images se mêlent mais en perdant chacune un peu de leurs valeurs lumineuses. Dans une incrustation, les deux parties rapportées conservent l'intégrité de leurs valeurs. C'est une procédure comparable au *détourage* de photo dans une mise en page. Voilà pourquoi Jean-Christophe Averty, le seul homme de télévision en France à avoir exploré toutes les possibilités artistiques de l'incrustation, signait (il faut malheureusement parler au passé) ses génériques : réalisation *et mise en page.*

L'incrustation est le prototype de toutes les opérations d'analyse et de synthèse d'images générées électroniquement. A partir de ce principe *d'inclusion* – mais aussi d'exclusion : un fragment d'image en emboutit un autre – on peut imaginer les avatars les plus complexes, les métamorphoses les plus improbables, une hétérogénéité infinie.

C'est de ce côté, du côté de l'infini, que Nam June Paik, depuis ses premiers tripotages du signal vertical, n'a cessé de pousser ses investigations, découvrant à chaque fois de nouvelles retombées de signaux. Et de nouvelles envolées.

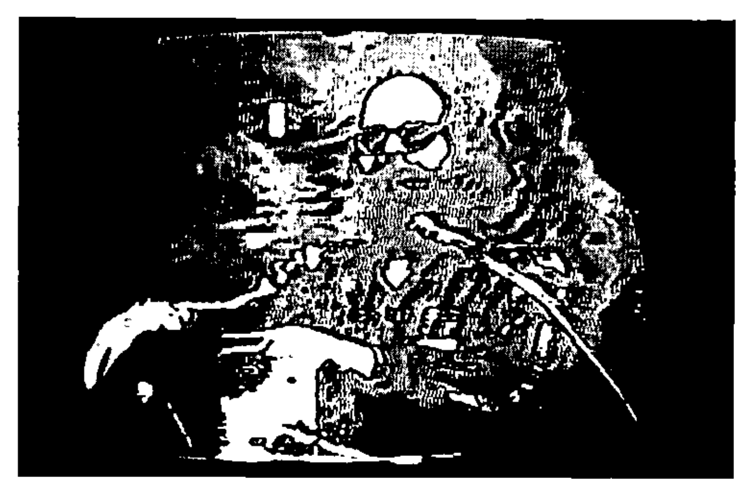
HI-FLY. Vidéo : *je vole.* Et non pas : je vois. Tel serait, pour Nam June Paik, le sens ultime de l'image électronique. L'art vidéo n'est pas le cinéma ; l'art vidéo, selon Paik, a davantage partie liée avec notre résistance à la pesanteur qu'avec notre désir de voir ; il est moins un coup d'œil qu'un coup d'aile. Qui a été touché, au plus profond, par les vidéogrammes de Paik, ne peut que prendre au sérieux, philosophiquement sinon économiquement, ses déclarations enthousiastes concernant le triomphe de la vidéo sur le principe de gravité universelle. Et sous les paroles de prospectives écologiques, entendre la petite musique du désespoir métaphysique. Mort, où est ta victoire ? Je vole...

Postulat d'un Euclide du temps d'après Einstein, sans doute est-ce cette croyance qui fait les œuvres de Paik si émouvantes. Car les images accommodées par lui, les séquences qu'il ordonne, ne sont pas seulement ingénieuses, jolies, farfelues, surprenantes, elles sont aussi bouleversantes. Dans leur humour même. Au moment où l'on s'y attend le moins, elles inoculent des virus aussi incurables que l'angoisse de mort ou les rêves d'éternité. Et cela clignote, non au détour de quelques énoncés pensifs, mais au cœur même des procédures électroniques utilisées. Points et lignes ne se dérèglent sur le tube que pour converger vers la question de l'être. Et c'est là que le mélange d'images abstraites et d'images figuratives se révèle des plus décisifs, car c'est bien parce que les images figuratives et surtout les figurations humaines sont soumises par l'électronique aux pires perturbations comme aux plus désirables transfigurations que l'âme du spectateur vacille.

Angoisse de mort. Au repli de deux grandes catastrophes ontologiques. Devenir trame et devenir double.

Devenir trame. La figure, entendons la figure de l'homme, celle qui suscite l'identification, l'ancrage imaginaire, la figure est en vidéo pulvérisable. Et souvent pulvérisée. A tout moment, elle est menacée d'un retour à la ligne, au point électronique qui la constitue sur le tube. Plus que jamais, elle n'existe que dans le temps et ce temps peut s'arrêter, s'inverser, se répéter, s'étirer, se condenser, mettant les formes au supplice. La représentation se trouve tributaire non plus d'un vingt-quatrième de seconde mais d'un millionième au moins. Nam June Paik, s'opposant à la sentence godardienne, n'a pas tort de dire qu'en vidéo il n'y a plus de vérité (dans le même









ordre *d'esprit*, je me souviens que par défi au dogmatisme politique que je venais de quitter, j'intitulai une de mes U.V. vidéo à Vincennes : « 625 lignes *justes* »). Il n'y a plus de vérité, ou presque, parce qu'il n'y a presque plus de réel. Juste ce qu'il en faut pour servir de comburant.

Point parmi les points, ligne entre les lignes, inépuisable matière à tracer, la figure – et au premier chef le corps, le corps humain – ne règne plus en maître sur l'espace délimité par le cadre. Si elle ne peut éviter de s'y référer, l'image vidéo ne se règle plus sur ce morcellement du corps qui détermine au cinéma l'échelle des plans. L'homme et, par double extension, tout être animé, puis tout objet, n'occupent plus *de droit* le centre de l'écran. Et la caméra, dès que le sujet se déplace, ne se sent plus obligée de le suivre : il existe bien d'autres manières de le rattraper dans sa course, de le recadrer ou au contraire de le décadrer, de l'expulser. A tout moment, il peut être *soufflé*. A la trame, rendu. Poussière redevenu dans le grand poudroiement des électrons. Comme atomisé. D'une pichenette sur un bouton. Ce qui ne laisse pas sans un certain effroi.

Soufflé ou *multiplié*, autre façon de le dissoudre, ce sujet. Multiplié à faire sauter le cadre. A le faire sauter du cadre.

Devenir double. La perte d'identité, d'unicité, commence à deux ; après, ce n'est même plus la peine de compter. Le voudrait-on ici, ce serait difficile. Les machines vidéo ont aussi ce pouvoir terrifiant de délivrer les ombres de leurs attaches, de leur rendre une autonomie qu'elles n'ont jamais eue. De n'importe quel sujet ou objet tombé dans la trame, elles peuvent tirer mille et une silhouettes, linéaires ou massives, colorées ou striées ; et ces silhouettes peuvent se mettre aussitôt en mouvement, dans plusieurs directions à la fois, tandis que cette forme qui les a comme engendrées restera inerte ; après quoi, cette forme, ce corps, s'animera à nouveau, mais cette fois ce sera pour contempler, repris sur un moniteur intégré au décor, un double de lui qui parle à sa place, tandis que lui se tait, un double très doué pour le contrefaire, le singer, répétant minutieusement ce qu'il vient d'avancer, paroles ou mouvements, voire même le devançant. Du coup, on croirait que c'est lui, le mort, l'ombre, le reflet.

Nul doute que cette coexistence de deux cadres sur le même tube, l'un abyme de l'autre, soit encore plus épouvantable que la dissémination des doubles. A ce point, tous les fantasmes de miroir denté se remettent à vivre, toutes les légendes contant les mésaventures de Narcisses vampirisés par leur reflet.

Rêves d'éternité. Ce corps sans cesse menacé de retour à la non-séparation des formes, des couleurs, des lignes, ce corps à tout moment promis à l'invasion ou à la dispersion, ce corps hanté, coulant, bavant, débordant, ce corps nargué par son ombre, interrompu, brisé, rétrogradé, c'est ce corps-là que la vidéo se flatte de faire *danser*. Et avec lui *tout* ce qui peut se tramer en 625 lignes et des poussières. Absolument tout. De même que John Cage fait musique de tout son, de tout bruit, de même que Merce Cunningham fait chrorégraphie de tout geste, de tout mouvement, de même Nam June Paik, avec son synthétiseur, entraîne toute forme, visuelle ou sonore, dans un ballet subtil et bientôt évident. La démonstration en est faite dans tous ses vidéogrammes et la théorie en est pro-

posée dans *Merce by Merce*, quand face à des images de boxeurs asiatiques, d'échangeurs d'autoroutes, d'enfant apprenant à marcher, Paik inscrit la question : is this danse ? et qu'il répond : yes - may be - why not ? - tandis que s'inscrustent, légers, légers, des crapauds et des gorilles.

Mais la danse n'est qu'une étape, une propédeutique, un coup d'essai : il s'agit en définitive de (faire) *voler*. Pour Nam June Paik, tous les hommes sont des oiseaux. Et Caliban devient Ariel. D'un coup de baguette électronique, Paik libère les corps de la pesanteur. Il fait évoluer Merce Cunningham sur les Chutes du Niagara, puis dans les cieux. Tous les autres vivants sont appelés à suivre ce chemin, à prendre la voie des airs. Les poissons aussi. La preuve, là sous nos yeux.

Impossible « pigeon vole » : tout vole. La haute voltige absorbe toutes les figures. Jusqu'à ces effets d'accéléré et de retour en arrière que Paik utilise avec la force naïve et jubilatoire des origines du cinématographe et qui deviennent, entre ses mains, autant qu'une réflexion sur la réversibilité du temps, une nouvelle démonstration que la gravité n'est nulle part invincible. Paik, c'est Pascal redécouvrant la Géométrie avant d'inventer la brouette, mais comme cette fois il s'agit de géométrie dans l'espace (et de physique du temps) la brouette sera par conséquent *brouette de l'espace*. Et du temps. C'est avec semblable brouette que Marcel Duchamp (second volet de *Merce by Merce*) triomphe de René Descartes. C.Q.F.Descarter : Descartes - incrusté *by* Duchamp - vole. Même lui. Ffft... By bye René ! Belle jambe pour nous ? Oui, si nous n'aimons pas les mythes.

MAKE UP. Aux origines du cinéma : le *corps burlesque* (ainsi que le rappelle à bon escient Jean Louis Schefer - *Cahiers* 296).

Nam June Paik, d'une certaine façon, traite le corps en vidéo comme le burlesque le traitait avant que le star system s'en empare et le pare dans ses laboratoires de beauté. Démantibulations, escamotages, envols : on a suffisamment décrit ici toutes ces métamorphoses qui nous enchantent et nous terrifient.

Cependant, le *star system* n'est pas absent de la vidéo de Paik. La star c'est la vidéo. C'est elle qui brille au firmament des trames, quoi qu'il s'y passe. Avatar grotesque ou sublime transcendanse, tous les mérites en reviennent toujours à l'électronique. Les manipulations de Paik, dans le contexte d'angoisses et de désirs fous qu'il distille, fabriquent des effets de puissance aussi sûrement que les ateliers de *make up* qui élaboraient à Hollywood les visages du succès. Bien sûr, chez Paik, cela ne va pas sans humour. Même quand il redouble ce sentiment de toute puissance par des théories futuristes impliquant toutes cette conclusion : hors de la vidéo, point de salut (écologique, précise-t-il, car c'est aujourd'hui le mot qui porte nos espoirs de « bonne société »).

Il n'en reste pas moins qu'avec Paik la vidéo se pose en rivale du cinéma, dans tous les domaines où celui-ci régnait sur nos imaginaires. En matière de maquillage de nos angoisses et de sublimation de nos désirs, elle prétend avoir l'avenir pour elle. Et même déjà un peu de notre présent. Pour avoir fréquenté certaines vidéographies, je dois bien reconnaître qu'il n'a pas totalement tort. Certes nous ne sommes pas près d'oublier nos larmes qui se mêlent à celles (retenues) de Judy Garland à la fin *d'A Star Is Born* (Cukor) ni nos tressaillements quand le chien affronte le sanglier sous l'œil novice de Georges Hamilton dans *Home From The Hill* (Minnelli), la vidéo d'ailleurs ne nous en demande pas tant puisqu'elle n'ambitionne, à cet égard, que de mettre en cassette le patrimoine hollywoodien, mais je sais aussi, pour les avoir éprouvées, que les émotions de vidéophile nous seront bientôt aussi indispensables que celles qui naissent des fictions cinématographiques. D'abord parce que ces émotions électroniques s'accordent terriblement aux plaisirs de notre époque, plaisirs de la vitesse, des voyages éclairs, plaisirs des longues conversations téléphoniques et du feuilletage lassé des piles de journaux, plaisirs de la pensée rapide, de la pensée binaire (this is dance - is this dance ?), plaisirs du babil psychanalysoïde, de la calculatrice de poche, de l'ordinateur domestique, de la photocopie recto-verso, des pochettes de disque et du bordeaux californien qui, paraît-il, commence à surpasser le nôtre. Et puis ensuite parce que, finalement, ces émotions ne sont pas si différentes de celles du cinéma : il s'agit toujours de jouer à colin-maillard avec sa mort, à saute-mouton avec l'héroïsme, à je te tiens par la barbichette avec le divin, au monopoly avec l'amour. Oui, encore un peu, et nous ne voudrons plus échanger un Paik contre un Cukor ; passionnément nous tiendrons aux deux. Comme aux deux prunelles de notre âme.

MODE D'EMPLOI. La vidéo est grande et Paik est son prophète. Il n'a pas pris de brevet pour son synthétiseur. Allez-y, servez-vous et faites des merveilles.

Suffirait-il donc, pour nous émouvoir au point où Paik nous transporte, de faire joujou avec son synthé, d'incruster à qui mieux mieux du négatif dans du positif, du noir dans du blanc, du blanc dans de la couleur, du linéaire dans du volumineux, de l'abstrait dans du concret et vice versa, bref de mettre les petits *spots* dans les grands ? Certes non. Et Averty qui maîtrise avec grâce toutes ces techniques nous fait évoluer dans d'autres zones, pour d'autres plaisirs. Sans parler des imageurs de pubs irisées à la Bahlsen.

Alors, à quoi tient la force originale de Paik ? A-t-il un secret ?

Soyons bref et disons-le à voix basse : si Paik nous émeut autant, nul doute, cela tient aux images de base qu'il donne en pâture à ses machines électroniques. Des images sur-codées culturellement, des représentations artistiques, des fragments de messages déjà médiatisés (impressionnante liste de *crédits* aux génériques de fin, filmothèques, vidéothèques, photothèques, collections privées, tout y passe, y compris Jean-Marie Drot de l'ORTF pour l'interview de Marcel Duchamp). Art de culture ou art de masse, art d'hier ou art d'aujourd'hui, c'est toujours de l'art chez lui qui se consume entre deux trames. Un buste de Beethoven brûlant à petit feu, un piano incendié, le discours de Cage ainsi que son visage tailladés par des coupes, la gestuelle de Cunningham saccadé par des accélérés brutaux; pas seulement des métaphores. Aussi de la matière première qui s'en va en fumée, en volutes d'électrons. La consomption ne reste pas longtemps image d'elle-même, elle donne lieu, elle aussi, à des effets vidéo.

Mais quel est cet art qui se fait ici combustible (le com-

burant étant, comme suggéré plus haut, le « réel », les effets de réel de temps à autre injecté, comme un sang neuf, dans les effets de synthèse) ? Cet art se nomme : *art de la fin de l'art.*

L'art est en cendres et avec lui ce qui de nous prétendait survivre. Angoisses. Humour. L'art est cendres mais la vidéo veille à ce que ses funérailles soient somptueuses et mondiales. Hors de la vidéo, point de salut, carillonne-t-elle triomphante.

Point de salut, mon cul! répond doucement Echo.

Nam June Paik est un iconoclaste gai.

SERVICE APRES VENTE. Je n'avais encore jamais vu ça. Nam June Paik est assis dans un fauteuil, devant le petit enregistreur, on bavarde. Je propose de commencer l'entretien et je pose une première question. Aussitôt Paik m'interrompt, se saisit de l'enregistreur et dit : one two free liberty etc. Essai de son. Il réembobine. On écoute, c'est bon. OK, on peut y aller. Et pendant deux heures, il tiendra l'appareil à deux mains, parlant droit dans le micro incorporé.

Quelques jours plus tard, nous sommes à l'INA, aux Archives, dans les glaciales Tours Mercuriales de Bagnolet. Nam June Paik et Shigeko Kubota doivent visionner les émissions de Godard *6 x 2*. On nous apporte les cassettes. On en met une. Je dis : ça ne va pas, c'est en couleurs normalement, et là c'est du noir et blanc. Pourtant tous les réglages du poste semblent corrects. Au bout de divers essais, Paik sort de sa poche une lampe électrique, un tournevis et se met à farfouiller dans les machines.

Paik : réparateur de piano ?

ENTRETIEN AVEC NAM JUNE PAIK

Cahiers. *Vos débuts dans la vidéo, comment se sont-ils passés ?*

Nam June Paik. En 1957, j'avais écrit à Pierre Schaeffer qui était le directeur du Service de la Recherche de l'ORTF, en lui disant : je voudrais travailler dans votre studio de musique concrète. Il ne m'a jamais répondu. Alors je suis allé à Cologne, chez Stockhausen. Et j'ai étudié la musique électronique. Et j'ai découvert que je n'étais pas un bon compositeur, un bon compositeur de musique électronique. J'ai pensé que je ne serais jamais qu'un compositeur de second ordre. Alors il a bien fallu que je me décide à faire autre chose. La musique électronique est un medium électronique, mais la télévision aussi c'est de l'électronique. Donc, une télévision électronique devait et allait se développer. A partir de 58, l'audio allait devenir de la vidéo. Je pensais que quelqu'un allait concevoir et inventer la télévision électronique. Mais je ne pensais pas un seul instant que c'était à moi de le faire, puisque je n'étais qu'un compositeur. Il me semblait que c'était plutôt aux peintres de le faire. Et d'ailleurs, à l'époque, il y avait un peintre allemand, K.O. Gœtz, exposé à Paris par la galerie Daniel Cordier, qui parlait de peindre à partir de programmes d'ordinateur. Il était très en avance pour l'époque. Mais il n'a rien tiré de son idée. Et moi je pensais que d'autres artistes comme lui, après la musique électronique, allaient créer cette télévision électronique. J'ignorais que ce serait moi qui le ferais.

Mon intérêt pour la vidéo est parti de l'électronique. En deux ans, à Cologne, j'avais appris pas mal d'électronique. Je n'aimais pas beaucoup les images concrètes. Quand je pensais à des images, c'était à des images très proches de celles que pouvaient produire des impulsions électroniques. Je n'avais aucune idée préconçue sur ce qui allait bien pouvoir se passer. Au départ tout était purement instinctif. Je croyais que, puisqu'il y avait dans un poste de télévision un certain nombre de transistors et de résistors, si on les mettait en contact, il allait forcément se passer quelque chose de nouveau. Sans avoir aucune idée de la direction dans laquelle j'allais m'engager, j'ai acheté, en 1962, treize récepteurs de télévision, des postes noir et blanc, et je me suis enfermé, en secret, dans un atelier des environs de Cologne. J'avais le pressentiment que ça allait me prendre un certain temps.

Les circuits intégrés n'existaient pas encore. On pouvait donc couper dans les câbles, poursuivre son travail en se livrant beaucoup plus facilement à de l'expérimentation. J'ai joué de chance, vous savez, parce que la technologie alors était telle qu'on pouvait faire des expériences. Tandis que maintenant, essayez un peu d'expérimenter... Plus possible !

Là, je voudais dire quelque chose qui me paraît fondamental. La différence entre le film et la télévision réside dans le fait que le film c'est de l'image et de l'espace, tandis qu'à la télévision il n'y a pas d'espace, il n'y a pas d'image, mais seulement des lignes, des lignes électroniques. Le concept essentiel à la télévision, c'est le temps. L'image à la télévision est une image électronique, une image entrelacée, recomposée à partir d'un balayage extrêmement rapide d'un certain nombre de lignes par un faisceau d'électrons. Que l'image était tissée à partir de lignes, voilà ce que j'avais découvert après avoir étudié cette image, et j'étais très fier de ma découverte. Dans la télévision noir et blanc il y a trois « entrées ». Une entrée avec 4 millions de cycles, constitutive de l'information lumineuse, pour ainsi dire : l'image. Mais il y a aussi les 50 (pour l'Europe) ou 60 cycles (pour les USA, le Japon) de l'exploration verticale, ainsi que les 15.000 oscillations par seconde de l'exploration horizontale. Cela n'existe pas au cinéma. Quand Godard parle de « la vérité vingt-quatre fois par seconde », cela n'est vrai que pour

Photo Mary Lucier

le film. En télévision il n'y a pas de vérité du tout. Et quoi que vous fassiez, il n'y a pas non plus d'image. Tout est invention pure, tout se produit à partir d'un entrelacement électronique et artificiel.

A cette époque, je connaissais pas mal d'électronique (aujourd'hui beaucoup moins) et je pensais qu'on ne pouvait rien faire avec la première entrée. Comment se débrouiller avec quatre millions d'informations à la seconde ! Par contre, les cinquante cycles et les quinze mille oscillations des deux autres entrées, ça c'était des nombres très bas, analogues à ceux des fréquences sonores employées dans la haute fidélité ou pour les amplificateurs, les générateurs et les filtres audio qui servent à fabriquer la musique électronique. Et je me suis dit alors que j'allais me servir de ces machines proches des appareils audio pour faire quelque chose avec les images. Sans du tout m'occuper des quatre millions de cycles. J'étais complètement ignorant que ces quatre millions de cycles, c'était ce qui donne l'information lumineuse à la caméra. Les caméras étaient trop chères pour que je puisse m'en offrir une, je n'en avais absolument pas les moyens. La première caméra que j'avais vue était une Grundig et elle coûtait cinquante mille marks. C'était pourtant la caméra la meilleur marché. A cette époque je ne gagnais pas encore d'argent, je dépendais entièrement de ma famille. Ce n'était donc pas l'image qui m'intéressait mais la fabrication de l'image : les conditions techniques et matérielles de sa production, autrement dit l'exploration verticale et horizontale. Et de ce point de vue, on pourrait dire que j'étais beaucoup plus « marxiste » que la plupart des réalisateurs marxistes. Si Gœtz K.O. avait échoué, c'est qu'il s'était attaqué aux quatre millions de cycles. Tandis que moi j'ai obtenu des résultats immédiats, à partir desquels il m'a été beaucoup plus facile de fabriquer une image encore jamais vue. Aujourd'hui encore, de telles recherches, même avec des ordinateurs, coûtent très cher. Je trouve extraordinaire que ce soit moi qui a eu le premier l'idée de travailler à partir de ces explorations. Tout ce que j'ai découvert alors correspond aux travaux graphiques assistés par ordinateurs qui se font aujourd'hui à la Dolphin's Production de New York. Tout était du Dolphin's et c'était pourtant facile à faire. Et je l'avait découvert en 1963. En 1965, parce que j'estimais que personne n'admettrait que c'était moi qui l'avais découvert si ce n'était pas publié quelque part, j'ai fait publier le schéma. En janvier 65.

Cahiers. *On pourrait dire, en somme, que vos recherches s'ingéniaient à trouver des processus de déformation de l'image télévision. Pourquoi vous intéressez-vous tant à la déformation de cette image?*

Nam June Paik. Pour moi ce n'est pas de la déformation, mais une construction de l'image. J'ai passé du temps à étudier comment on pouvait construire électroniquement une image. Les déformations ne me passionnent pas du tout. C'est ainsi qu'il n'y a ni déformation ni information. C'est une forme d'*epoché*. L'information lumineuse est comme l'*epoché*. L'epoché est un concept fameux mis au point par Husserl et qui signifie suspension, mise entre parenthèses de son jugement. Je fais exactement la même chose que dans la phénoménologie de la conscience, où on ne se demande jamais si l'essence précède l'existence ou bien l'inverse : je ne me pose pas de question à propos de l'image, je m'interroge exclusivement sur le processus. J'avais le sentiment, depuis le début, que si je mettais deux cycles en relation, personne ne serait capable de prévoir ce qui allait bien pouvoir se passer. J'avais très envie de savoir cela, ce qui allait se produire, et c'était cela l'intéressant. Je me suis donc dit : allons-y et on verra bien...

Cahiers. *Mais quand même, l'espace de la télévision c'est le petit écran lequel reproduit l'autre écran, le grand, le rectangle. Des milliers d'artistes et de cinéastes s'en sont servis et s'en servent pour raconter des histoires, faire de la poésie, de l'information au sens documentaire, etc. Et par rapport à ça, vous, quand vous faisiez toutes ces recherches, ça devait bien représenter quelque chose?*

Nam June Paik. Vous savez, le rectangle de la télévision est une invention américaine. Le système français de télévision c'est une spirale. Le système français repose sur un balayage en spirale. Les français sont complètement fous ! Ils inventent de ces choses ! Mais au fond ce n'est pas si fou que ça en a l'air, parce que... Qu'est-ce que la première télévision? La première télévision, la première télévision opérationnelle, c'est le radar. Techniquement parlant, le radar et la télévision c'est la même chose. A 98 %. Et comme cela m'intéressait beaucoup, j'avais fait l'acquisition d'un radar. Pour pouvoir étudier le balayage en spirale du radar. Et si pour moi la télévision c'est la même chose que le radar, c'est bien que ce n'est pas l'image qui m'intéresse mais le processus de fabrication de l'image. En ce moment on parle de télévision à deux voies : le câble. C'est la chose la plus importante aujourd'hui. Quand vous faites vous-même vos propres images, l'accent n'est pas mis sur le fait qu'elles sont bonnes ou pas, mais sur le fait qu'il s'agit de vos images. Si c'est vous qui les faites, elles n'ont plus à être bonnes ou mauvaises. Et c'est ça, vous savez, qui est très important.

En ce moment, il n'y a que trois façons importantes de faire de l'art : se droguer, téléphoner, faire l'amour. Et ce sont les plus « évoluées » : parce que c'est vous qui faites ces choses-là. Et toute chose que vous faites vous-même est une structure à deux voies. La révolution apportée par la vidéo est qu'elle transforme la télévision de moyen de communication unilatéral en moyen de communication à deux voies. Et tout le monde peut en faire, de la vidéo.

Cahiers. *Finalement, il n'y a pas n'importe quoi sur l'écran, quand passe un de vos produits vidéo. Qu'est-ce qui oriente, guide, justifie le choix de vos objets? Pourquoi telle image et pas telle autre?*

Nam June Paik. Voilà une bonne question... En 1968, Fred Barzyck, producteur à WGBH, m'a proposé de faire un programme pour la télévision. Il produisait *Medium is the medium* et il m'a demandé de faire quelque chose avec le Symphony Boston Orchestra, quelque chose qui pourrait être une nouvelle manière de présenter la musique, les concerts. En réalisant ce projet, les applications de mon synthétiseur se sont énormément développées. Mon synthétiseur vidéo est un appareil très abstrait. Les images qu'il produit n'ont rien à voir avec les images clas-

siques, réalistes. En tant qu'ancien pianiste - un très mauvais pianiste - je pense en termes de doigts et de claviers. La plupart des films pensent histoires à raconter, romans d'amour, larmes et pleurs. Moi je pense exclusivement instrumentation, utilisation des doigts, des mains. La manipulation abstraite de l'image à laquelle je me livre est partie de cela, parce que faire du piano c'est jouer d'un instrument vraiment fondamental. Et opérer avec le mélangeur d'images, j'ai cela dans le sang. Cela fait partie de mon éducation. L'utilisation du synthétiseur relève pour moi d'une conception manuelle. C'est ainsi que j'ai fait deux œuvres très courtes, six ou sept minutes chacunes. Elles étaient très abstraites.

Ensuite, on m'a demandé de faire un programme vidéo sur Cage. Je connaissais bien John Cage mais néanmoins j'étais pétrifié. Je n'ai jamais été dans une école de cinéma, vous savez. Il est vrai aussi que faire des films ne m'avait jamais intéressé, ni pour le cinéma, ni pour la télévision. Je me considérais uniquement comme un compositeur, une sorte de professionnel de l'avant-garde qui avait appris à s'interroger sur un certain nombre de directions nouvelles. Alors, quand on m'a demandé ce programme, c'était comme si, après avoir appris à conduire une Volkswagen, on me demandait de piloter un Bœing 747. En le réalisant, je suis passé d'un coup du jardin d'enfants à l'université.

Cahiers. *Qu'est-ce qui était le plus difficile pour vous ?*

Nam June Paik. Je n'avais pas la moindre expérience de la réalisation de programmes télé ou même vidéo. Au départ, je m'étais contenté de montrer uniquement des processus. Je possédais bien des magnétoscopes, mais je ne les avais pas encore utilisés à des fins d'enregistrement. Le résultat n'était rien de plus qu'une sorte de *catalyse.* Les bandes vidéo ne me servaient pas à déboucher sur un produit fini. Je n'avais besoin que d'une machine pour faire des exercices avec mes doigts, et c'était tout. Ainsi, jusqu'en 1969, j'avais réalisé uniquement des expositions dans des galeries avec des installations en circuits fermés où on pouvait voir exclusivement des images de ce type.

La télévision et le cinéma sont de tels tyrans ! Aucune liberté ne vous est laissée : le choix vous est constamment dicté par quelque chose d'autre. Avec un livre, vous pouvez lire ici ou là, sauter des pages, revenir en arrière. C'est ça la liberté, une liberté qui débouche sur une construction. Et voilà où je veux en venir : dans mon travail avec John Cage, je voulais que l'artiste ait l'entière liberté de ses choix. Qu'il puisse choisir un temps non à une seule dimension mais à plusieurs dimensions. Tous mes programmes pour la télévision, je les ai réalisés en quelque sorte un canon sur la tempe. Mais ils m'ont permis de beaucoup apprendre. Je conservais une entière liberté sur tout ce que je faisais.

Jusqu'à *Global Grove,* tous mes programmes étaient très abstraits. La raison en était que je haïssais les films. Et si je haïssais les films c'était à cause de leurs couleurs trop réalistes. A mon goût. Des couleurs qui se mélangeaient mal avec les couleurs artificielles. En essayant de mélanger les deux, je dois dire que je me suis conduit au début un peu comme un grand timide, mais cela m'a permis de découvrir une chose importante. Si on fait trop longtemps de la couleur artificielle avec le synthétiseur, vous vous ennuyez au bout de trois minutes. Trop abstrait ! Vous mettez de la couleur réaliste, une minute et ça y est ! Il se passe la même chose avec le cinéma réaliste. Même Greta Garbo ou Marilyn Monroe m'ennuient, vous savez ! Par contre, si vous mélangez ces deux types de couleurs avec des outils vidéo, en fabriquant des effets spéciaux, vous améliorez chacune d'elles.

Cahiers. *Vos programmes, même les moins abstraits comme* Global Grove *ou* Merce by Marcel, *ne ressemblent guère à ce que la télévision montre habituellement...*

Nam June Paik. La raison principale est très pratique. En termes de coût,la production de mes programmes est très bon marché. La plupart des réalisateurs dépensent deux mille dollars par minute. Par conséquent le prix de revient normal d'une émission atteint facilement soixante mille dollars. Et même mille dollars la minute, en Amérique, c'est très bon marché. Mais moi, je dépense seulement dix mille dollars pour un programme de trente minutes. Jusqu'à maintenant j'ai trouvé les dix mille dollars nécessaires par moi-même. Le fonctionnement de la télévision américaine est tel que si vous avez le soutien de quelqu'un d'important, si on vous fait confiance, vous pouvez trouver de l'argent. Vous allez voir vos amis, les fondations, et on vous donne de l'argent. Je vends moi-même mon propre travail, mais je ne touche aucun salaire. Je me débrouille tout seul pour trouver de l'argent et ainsi la télévision a mon travail pratiquement pour rien. J'ai un excellent ami qui est un des directeurs des programmes, un homme d'une qualité exceptionnelle, un esprit très ouvert. Il voudrait bien faire du meilleur travail mais le niveau du public est assez bas. Il a donc du mal à trouver de l'argent, il essaie cependant de diffuser les meilleures choses possibles. Quand il diffuse ce que j'ai fait, il est vraiment ravi. Naturellement, il le passe vers minuit, quand personne ou presque ne regarde. A la télévision américaine il existe cette sorte de modus vivendi : si ça ne leur coûte rien, s'ils ont votre travail pour rien, les directeurs de programmes sont libres de leurs choix. D'autant plus si c'est de la couleur. Entre onze heures et minuit, il y a environ 100.000 télespectateurs. Soit 1 % du public. Pour de la télévision normale, c'est très peu, c'est pas assez. Mais de mon point de vue, c'est pas mal. Je ne suis pas comme Godard ou Nicholas Ray qui peuvent attirer l'attention de millions de personnes.

Cahiers. *Vous savez, Godard au mois d'août, ça ne devait guère faire beaucoup plus que votre score... Mais comment êtes vous passé de travaux sur des objets abstraits à des travaux sur des gens comme Cage ou Merce Cunningham ?*

Nam June Paik. Comme je l'ai déjà dit, je ne suis pas quelqu'un qui raconte des histoires. J'ai travaillé avec Merce Cunningham parce que c'est un ami. Si j'avais été ami avec Jean-Paul Sartre ou Mao, j'aurais travaillé avec eux, sans plus de difficulté. Toujours dans la même perspective. Non pas de raconter des histoires mais d'opérer sur les processus de l'image des métamorphoses avec mon synthétiseur couleur. Ma contribution artistique est d'utiliser certaines possibilités techniques pour jouer avec les images d'une autre façon.

Cahiers. *Est-ce que le travail de certains cinéastes expérimentaux vous intéresse, Snow par exemple?*

Nam June Paik. Bien sûr. C'est un très bon ami. Avez-vous vu son *Neveu de Rameau?* Il dure 5 heures. Michael m'y a donné un rôle très important. Annette Michelson en est la star et elle est amoureuse de moi. Michael Snow est un ami depuis 1965. Avant qu'il ne rencontre le succès, il n'avait que Ken Jacobs et moi comme amis. J'ai été la première personne à qui il ait montré *Wavelength.* En 65-66, ses premières œuvres n'avaient eu aucun succès, personne n'était venu, moi si. Maintenant il est entouré par un groupe de snobs, mais je n'en fais pas partie. Oh oui, nous sommes restés très bons amis et j'ai beaucoup d'admiration pour lui.

Cahiers. *Vous parliez de Nicholas Ray...*

Nam June Paik. Oui, Nick, je le connais depuis longtemps, nous sommes amis. C'est moi qui lui ai fourni l'appareillage vidéo quand il a fait son film, vous savez, sur plusieurs écrans.

Cahiers. *Oui, ce film a été montré à Cannes. On dit que Godard l'aurait vu et que cela ne serait pas sans influence sur la conception de* Numéro deux... *Autre question : comment produisez-vous votre travail? Avez-vous votre studio personnel ou bien utilisez-vous les studios de W.N.E.T. à New York?*

Nam June Paik. J'ai un petit studio que je partage avec Shigeko Kubota. Nous avons quelques machines. Mais je vais vous dire quelque chose de beaucoup plus important : mon soutien principal, c'est la Fondation Rockfeller. Ils donnent beaucoup d'argent à beaucoup d'artistes, un petit peu à chacun. Le conseil de l'Etat de N.Y. pour les Arts m'aide aussi, et la Fondation Nationale pour les Arts. Chaque artiste trouve ses propres sources de financement.

Cahiers. *C'est difficile, d'obtenir des fonds? Comment ça se passe?*

Nam June Paik. Il faut jouer le jeu. C'est une nouvelle forme de jeu pour un artiste.

Cahiers : *La subvention n'est pas automatique pour vous?*

Nam June Paik. Pas du tout ! Mais je peux, par exemple, apporter les *Cahiers du Cinéma* et montrer ma photographie à l'intérieur et expliquer à quel point je suis célèbre en France. Vous savez, je suis très heureux de cet entretien... parce qu'un jour, figurez-vous, j'ai été contacté par Minnelli, il voulait que je réalise électroniquement une séquence onirique pour un de ses films, mais il s'aperçoit que je ne sais pas bien qui il est, alors il me dit : je suis le mari de Judy Garland - pardon, Judy qui? Comme je ne connaissais pas non plus Judy Garland, il a pensé que je devais être un super-intellectuel, alors il m'a dit : eh ! les *Cahiers du Cinéma* ont fait un entretien avec moi, ils ont publié ma filmographie ! Vous voyez...

Cahiers : *Comment sont réalisées, techniquement, vos œuvres destinées à la TV?*

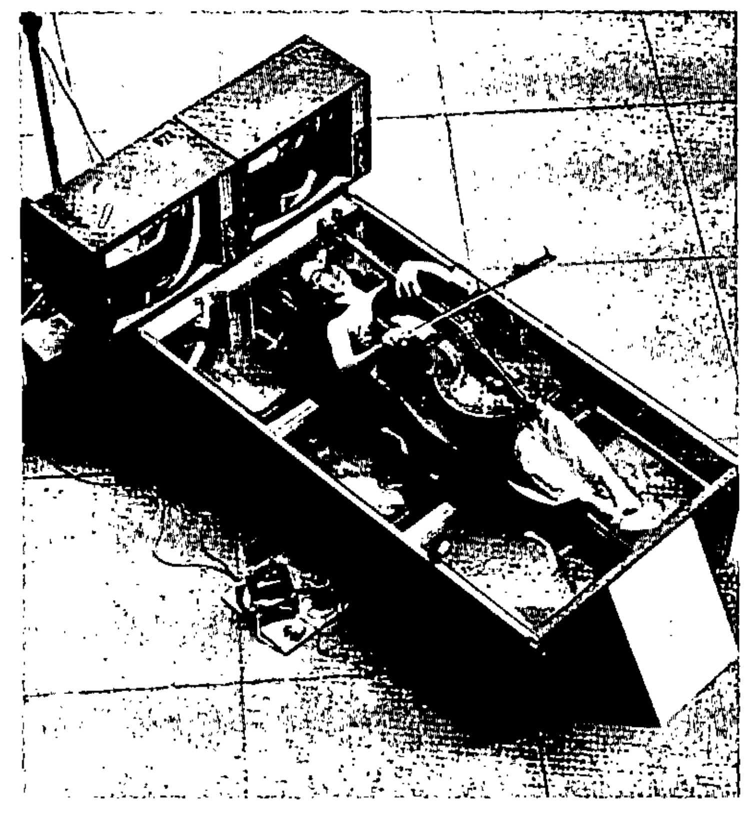
Nam June Paik. Ah... voilà une question technique très intéressante. Cela doit être aussi une question très utile pour votre revue parce que, davantage que la métaphysique, c'est la technique qui est décisive. En ce qui concerne l'argent, je vends mes travaux artistiques à des galeries, mes dessins, et j'enseigne. Je peux donc survivre par moi-même. Par contre, j'ai besoin d'un budget de production. Si j'arrive à produire bon marché, c'est que je fais chez moi, dans mon studio, la plus grande partie du travail. J'ai acheté une caméra couleur, portable, peu chère, et je possède aussi, outre mon synthétiseur, un banc de montage 3/4 de pouce Panasonic. Certainement le meilleur investissement que j'aie jamais réalisé. J'ai vendu mon Vidéo Boudha, une de mes œuvres les plus connues, au Stedelijk Museum d'Amsterdam et j'ai acheté ces machines de montage. C'est mieux que le Boudha... ha ha ! Avec ce système, on peut monter jusqu'à 30 plans par heure. Il fonctionne très rapidement. Et il ne coûte, en Amérique, que huit mille dollars ! C'est ce qu'il y a de mieux pour les artistes. Et avec lui on n'a pas les problèmes syndicaux qu'on rencontre à la TV. Il peut être utilisé collectivement par plusieurs artistes. Si vous n'en avez pas encore, surtout ne le louez pas, achetez-le. C'est l'équivalent d'une année de mon salaire de professeur seulement. Les artistes français devraient demander à leur gouvernement d'en acheter 2 ou 3. La fondation Rockfeller et le Fonds des Arts et le Conseil de l'État de N.Y. implantent des centres un peu partout, à San Francisco, à Boston, à Chicago, etc. Sept ou huit centres vidéo se créent actuellement aux USA. Paris est une grande ville et il y a beaucoup d'argent. Monsieur Godard, qui est quelqu'un de très connu, peut dire au gouvernement : il nous faut un centre de montage, nous avons besoin de ces machines. Il pourrait venir y travailler lui-même et puis vous et des tas d'autres aussi, parce qu'un tel système peut être utilisé en une année par une trentaine d'artistes. Puisque tout le monde a plus ou moins une caméra, la meilleure utilisation à faire de l'argent aujourd'hui est d'acheter ces machines de montage. C'est ce que j'ai dit à Dusseldorf et depuis ils en ont, à Berlin aussi. Paris à son tour doit en avoir. Ou alors le prestige des français va en prendre un coup !

Cahiers. *Où travaillez-vous principalement?*

Nam June Paik. Principalement à la maison. J'ai mon propre équipement à New York, chez moi. Si je veux travailler au laboratoire de WNET, je dois payer. A la maison, cela ne me coûte rien. Voici comment je travaille : j'utilise le standard d'enregistrement le meilleur marché, 3/4 ou 1/2 pouce. Ensuite j'opère avec le synthétiseur vidéo sur des bandes de même format. Enfin je procède au mélange des images à WNET. C'est encore le studio professionnel le moins cher. 250 dollars par jour. Ils ont plusieurs régies, 2 correcteurs de base-temps. Je peux donc superposer plusieurs effets. Il faut payer aussi 250 dollars pour l'ingénieur de la vision. J'arrive avec, par exemple, onze heures de bandes et j'inscris un code-temps. Puis je repars à la maison et je fais un montage. J'aboutis mettons à 30 minutes. Je reviens au studio avec ma bande codée et là je fais mes effets spéciaux. J'obtiens une bande comme neuve. Ensuite les images sont copiées en 2 pouces pour passer à la TV. Je ne copie que le montage final, pas les rushes, c'est pourquoi ma production est si bon marché. Et pourquoi aussi j'arrive à survivre.



Charlotte Moorman dans *TV Bed* (1972)



Cahiers. *Quelle est votre relation avec la théorie des media? Avec le travail de Mac Luhan en particulier?*

Nam June Paik. Je connais le fils de Mac Luhan, mais pas Mac Luhan lui-même. J'espère bien le rencontrer un jour car cela voudra dire que j'aurais lu tous ses livres. Je n'ai guère le temps de lire, mais dès que j'aurais lu tous ses livres j'irai le voir. La même chose pour Umberto Eco. Il avait confié à quelqu'un qu'il aimerait bien dîner avec moi. Seulement j'ai pensé que, comme je n'avais pas lu ses travaux, il était indécent de ma part de le rencontrer. Alors j'ai fait dire que je n'avais pas le temps. Je vais donc lire ses livres et puis j'irai le voir.

Bon... Mac Luhan est un génie. Il a fait des théories. Moi je n'ai jamais fait de théorie pour faire de la théorie. La différence entre Mac Luhan et moi réside dans le fait que sa théorie est issue de la philosophie médiévale anglaise - qui marche encore assez bien, ma foi - tandis que moi tout ce que j'ai découvert c'est au jour le jour dans le travail avec la vidéo.

Cahiers. *Est-ce qu'il y a quelqu'un qui vous a influencé dans vos recherches?*

Nam June Paik. John Cage, sur le plan théorique, a exercé sur moi une influence primordiale. Ce que je crois, c'est que lorsque quelqu'un est fou il doit faire quelque chose de sa folie.

Cahiers. *Et votre folie à vous, c'est quoi?*

Nam June Paik. Je ne sais pas. J'ai souvent des migraines. Alors il faut que je me mette au travail. Sinon j'ai trop mal.

Cahiers. *Ce n'est pas une mauvaise réponse.*

Nam June Paik. Mais c'est vraiment ma réponse. J'ai vraiment très souvent mal à la tête et si je ne fais rien ça me fait encore plus mal. Vous savez, la création vidéo pourrait fournir de bons scénarios à la science-fiction. Je pense à une histoire écrite par un français, je ne sais plus qui. C'est l'histoire d'un couple qui va passer sa lune de miel sur la lune. Pas de pesanteur. Ils ne peuvent pas faire l'amour ! Extraordinaire, non? Mieux que la *Guerre des Étoiles.*

Avec la vidéo aujourd'hui on peut réduire nos pesanteurs. Dès qu'on travaille sur une bande vidéo, on vole, on est libéré de la pesanteur. Avec la vidéo, nous n'avons pas besoin de nous déplacer nous-mêmes, ce sont nos idées et nos images qui voyagent, nous n'avons plus besoin de l'automobile. Ainsi la vidéo vient-elle à la rencontre du programme écologique de réduction de la dépense d'énergie. D'un côté comme de l'autre il ne s'agit au fond que de vaincre la pesanteur. Ce n'est pas de la science-fiction, c'est l'essence même de la vidéo. Si nous amenons la vidéo à dépasser la pesanteur, alors plus besoin de pétrole, plus besoin d'abattre des arbres. Et nous reviendrons, qui sait, vers l'état de nature. Oui, je l'affirme, la vidéo est ce qu'il y a aujourd'hui de plus compatible avec les idées les plus progressistes.

Entretien réalisé par
Jean-Paul Fargier, Jean-Paul Cassagnac
et Sylvia van der Stegen



Le fameux joueur de cricket James Cutmore chante une chanson pour un film de la First National Pathé, à Londres. C'est le début des « talkies ».

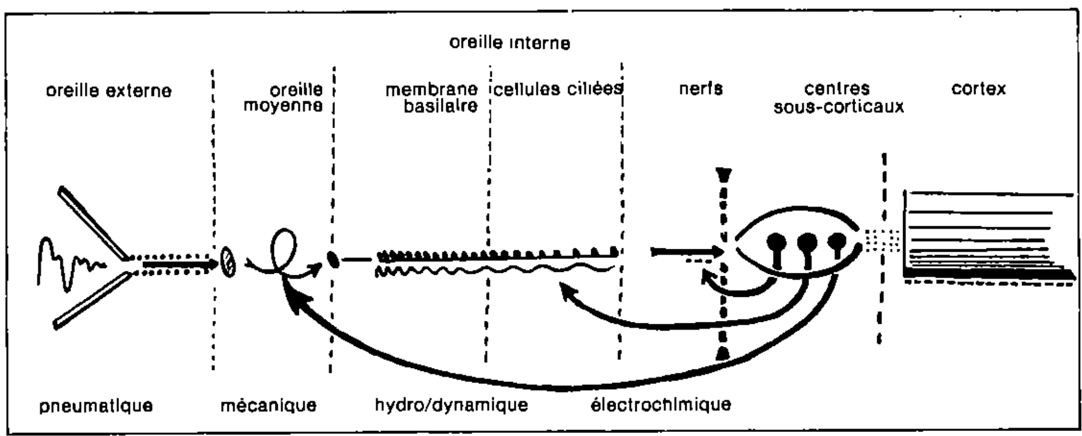
PROGRAMMATION DE L'ÉCOUTE (4)

PAR CLAUDE BAILBLÉ
(suite et fin)

PLASTICITÉ DE L'OUÏE

Au seuil de l'oreille, l'énergie sonore est vouée à des transformations successives, lorsque l'influx s'approche du très magique « cortex psycho-auditif ». Pneumatique jusqu'au tympan, mécanique dans la chaîne des osselets, hydro-dynamique dans la cochlée, l'onde se propage sous forme électro-chimique depuis les cellules ciliées vibratiles, jusqu'aux « centres supérieurs », via les centres sous-corticaux, dits « inférieurs » (1).

1. On trouvera tous les développements de ces questions dans « Experiments in hearing » de G. Von Bekesy, Prix Nobel 1961.



Les influx suivent ainsi des trajets fort complexes, dont le câblage reste pour une bonne part inextricable : voies montantes et descendantes s'interconnectent, tandis que des boucles de régulation inter-réagissent à l'infini, (2). La science n'a pas fini d'écorcher les oreilles; et l'ouïe, qui s'y entend, fait la sourde, lorsqu'on dégoise trop savamment sur elle. C'est ainsi qu'il y a un monde entre l'oreille du physiologiste et celle du musicien.

2. La science est loin, 18 ans après Bekesy, d'avoir épuisé le sujet électrophysiologique. Cf. « The auditory periphery » de Peter Dallos. Academic Press 1973.

Aussi bien, le preneur de son, asservi à la rusticité de ses appareils d'enregistrement, soucieux de reproduire la plasticité de l'écoute, devra aménager son art entre une technologie très lourde et un appareil auditif très souple, très plastique.

1. Étendue de l'ouïe.

Entre le seuil d'audibilité (3) (10-16 watt/cm^2) et le seuil de douleur (10-4 watt/cm^2) le rapport de puissances fait 10^{12}. Sensible (en première approximation) au logarithme de l'excitation, l'oreille couvre donc un champ dynamique, une échelle à 12 barreaux. Ceci a été noté en Bels, en hommage à Graham Bell, et pour plus de commodité en décibels. L'étendue (l'entendue ?) s'étale alors sur 120 décibels (4). C'est une première approximation, car l'ouïe s'adapte à la stimulation acoustique. A partir de 20 db au-dessus du seuil, l'audibilité ne croît plus, mais le son devient plus fort, subjectivement. Pour

3. Le mouvement brownien est tout proche (10-10 centimètres d'amplitude) du seuil d'audibilité (10-9 cm). Pour un peu, l'agitation moléculaire des gaz serait audible.

4. Il faut ici distinguer le décibel audiologique dbA, qui mesure

un son de 80 db, un réflexe protecteur commence à se mettre en place, qui sera actif jusqu'à 110 db environ. Au-delà commence la saturation.

C'est dans l'oreille moyenne que l'on trouve ce mécanisme de protection : il s'agit de la chaîne des osselets (5). Plus performante que l'iris, cette chaîne de régulation a pour rôle d'augmenter ou au contraire de réduire la conduction des vibrations vers l'oreille interne.

C'est par la contraction des fibres lentes du *tensor tympani* que l'oreille fait le guet à gauche ou à droite. En changeant le tonus du tympan, *en tendant l'oreille*, l'origine des sons est mieux localisée. Ce faisant, le signal augmente du côté intéressé, tandis que le bruit, comparu aux deux oreilles, est soustrait depuis l'autre côté (cf. infra).

Inversement, en moins de 50 millisecondes, la co-contraction des fibres rapides du marteau et de l'étrier abaisse la transmission et protège la cochlée d'une stimulation excessive. La compression du son est linéaire sur 30 db soit de 80 à 110 db. La relaxation des deux muscles est atteinte à nouveau en 1 ou 2 secondes (6).

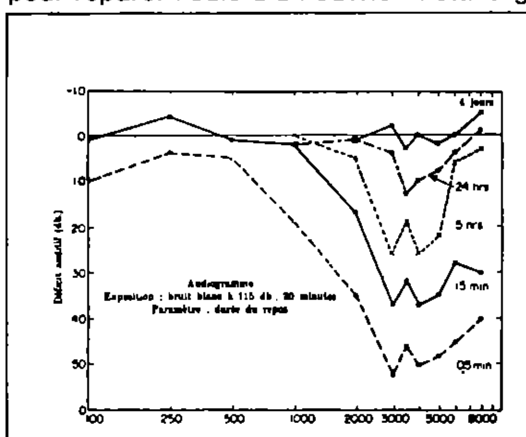
Ce même réflexe acoustique se déclenche pendant toute la durée de la prise de parole. Quand quelqu'un parle, un clapet se met en place, qui minimise sa propre voix, l'égalisant à la voix d'autrui. Sans cette atténuation, qui surgit automatiquement, la voix intérieure serait entendue très forte en conduction osseuse, et pareillement les bruits de mastication; mais, dans le même temps, l'atténuation joue pour les voix du dehors, qui s'en trouvent diminuées. Aussi bien il est impossible d'écouter clairement autrui quand on parle; a fortiori, pour discerner au loin, on se tait.

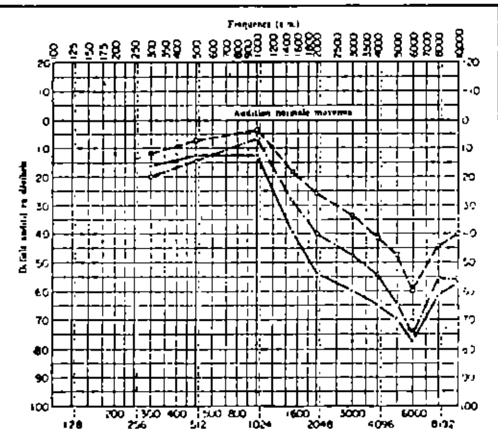
A l'évidence cette chaîne de régulation, réflexe, joue pour les sons brefs, immédiats, instantanés, répétés mais courts. Pour des sons prolongés, une rumeur constante, un brouhaha, un vacarme, un autre mécanisme rentre en jeu, à action beaucoup plus lente, et qui pourra persister après cessation du tapage, du tintamarre. Il s'agit de l'adaptation générale de l'appareil auditif, réglé depuis les voies sous-corticales.

2. Seuils momentanés.

Dans le silence absolu, le seuil de détectabilité est au plus bas. L'oreille discerne le plus infime : on va jusqu'à entendre la pulsation cardiaque, la circulation sanguine. Mais que survienne un son, le seuil de perceptibilité remonte. Il y a une adaptation momentanée de l'oreille à l'événement sonore. Et si la stimulation acoustique s'intensifie, non seulement le seuil s'élève, mais en plus la capacité auditive subit un déficit temporaire. Faible pour les sons brefs (de 0,1 à 5 secondes), la fatigue auditive augmente linéairement pour des évènements de durée moyenne (de 10" à 1'). Au-delà, la fatigue croît très vite, surtout si le bruit éprouvant a même tessiture que le son écouté. Une surdité temporaire, d'origine corticale, accuse/protège du boucan, du vacarme : le bruit est en effet assourdissant (7).

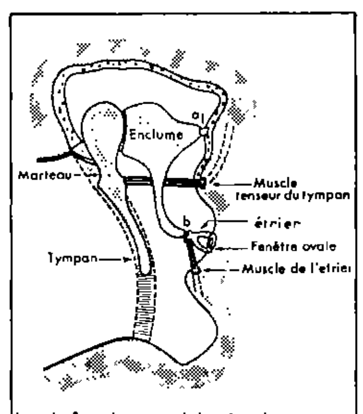
Dès lors, la récupération du seuil normal d'audibilité est très longue, l'inhibition jouant aussi dans les centres corticaux. C'est ainsi qu'il faut quatre jours pour récupérer de vingt minutes de « bruit blanc » à 115 db. En d'autres termes, il faut un mois de vacances pour réparer l'ouïe d'un ouvrier métallurgiste (8), le week-end n'y suffit donc pas !





A gauche : états du seuil momentané après exposition à un bruit blanc de 115 db d'une durée de vingt minutes.
A droite : déficit auditif moyen pour trois groupes de travailleurs métallurgistes après quinze ans d'emploi (in « La Mesure de l'audition », par Hirsch-P.U.F.).

les puissances sonores par rapport au seuil d'audibilité, du décibel électro-acoustique, qui visualise en dbm, par rapport à un niveau de référence électrique (776 millivolts), la puissance électrique mise en jeu dans les appareillages, mesurée au Vu-mètre.



La chaîne des osselets : tendre ou protéger l'oreille ? (d'après E. Leipp, in "Acoustique et musique" - Masson).

5. Un marteau (15 milligrammes) s'appuie contre le tympan (1 cm2), par le truchement d'un muscle de 20 millimètres, à fibres lentes et rapides; l'enclume (12,5 mg) transmet la vibration à l'étrier (2 mg) appuyé sur la fenêtre ronde par un muscle de 8 millimètres de long, à fibres rapides.

6. Dans la nature, les sons ne sont pas si terribles, et la boucle de régulation mécanique de l'oreille moyenne protège des sons forts. Peut-on en dire autant des sons industriels ou urbains?

7. Lorsqu'une stimulation acoustique se prolonge, le corps synaptique des cellules ciliées augmente de taille. Un neuromodulateur est relaxé : l'acetylcholine. Inhibitrice des terminaisons nerveuses post-synaptiques, cette substance affaiblit la transmission. (D'après « Neurobiology of hair cells and their synapses » de A. Flock, in « Models and facts in hearing », Symposium).

8. Sur les presses emboutisseuses, on fait porter un casque aux ouvriers, qui distille du Fip. Un son peut en cacher un autre - ou : il vaut mieux entendre ça que d'être sourd.

Rappelons que pareillement, le seuil de vision varie selon l'éclairement, mais se récupère plus rapidement. Poussez la porte d'une église, vous êtes saisi par un ensemble synthétique : faible lumière, humidité, papillottement chromatique des vitraux, silence nimbé d'une forte réverbération... On appellera *silence profond* ce brusque saisissement de l'oreille, réglée trop haut sur la rumeur extérieure, soudain surprise par la paix des lieux, tandis que l'être entier baigne dans une obscure fraîcheur. Latences électrochimiques des seuils thermiques, visuels, auditifs, inertie des boucles de régulation; plasticité, mais retard de l'ouïe; les mystiques savent y faire.

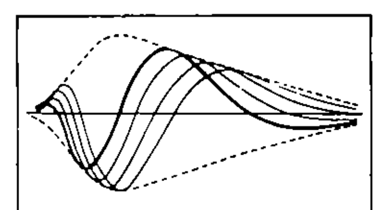
Même phénomène en musique : les partitions sont notées *pp, p, mf, f, ff.* Il est vain d'imaginer un système de notation absolue de la force sonore, qui viendrait régler la nuance musicale (en décibels, par exemple). Après un passage *fortissimo,* le chef d'orchestre a tendance à faire jouer *mezzo forte* ce qui est noté *piano*; au contraire, après un passage *pianissimo,* l'attaque *mezzo forte* paraît jouée *forte.* La notation musicale tient compte des contrastes relatifs, des temps de récupération des seuils momentanés. Il en va autrement des appareils enregistreurs, fidèles à la physique des sons, mais inflexibles, sans élasticité aucune. D'où le recours à la mesure absolue, l'emploi du Vu-Mètre, mesurant la force sonore instantanée, notée en dBm (9).

9. Le cerveau mesure aussi en absolu, mais il intervient aussitôt. Il faut ajouter à cela un effet particulier, qui permet d'avoir « l'écoute dans le vague », d'oublier momentanément l'environnement. Le faisceau olivo-cochléaire croisé (sous-cortex) réduit de 20 à 25 db le bruit périphérique, la rumeur du bruit de fond. Mais cette réduction est surtout effective pour les faibles amplitudes. Pour des niveaux de 80 dbA, l'inhibition du FOCC disparait, et avec elle l'effet d'expansion négative, d'atténuation des sons faibles. (D'après Peter Dallos, in « The Auditory Periphery » op. cité).

Ainsi l'oreille s'adapte-t-elle instantanément aux sons forts (par le truchement de la mécanique des osselets) ou durablement aux sons moyens ou faibles (par l'adaptation à la puissance moyenne des sons); cependant elle résiste mal aux sons forts et prolongés, qui deviennent nocifs, à la longue. Reste que la plasticité de l'ouïe prend souvent le dessus : au milieu d'un bruit, elle décrypte le message qui l'intéresse.

3. Pouvoir de capture, démasquage.

Il s'agit pour l'auditeur de traverser sa propre gêne auditive, de dénuder un son tout en l'isolant du contexte. En effet, quel que soit *l'effet de masque* produit par le « bruit ambiant », l'ouïe cherche à faire émerger, dans ce qui est entendu, ce que l'on veut écouter.



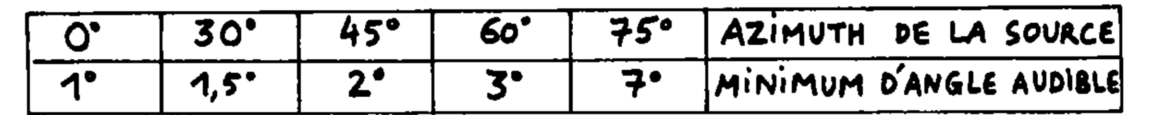
De la base au sommet, la cochlée est parcourue par des ondes progressives. A un endroit donné, fonction de la fréquence du stimulus, se développe un maximum d'amplitude.

Rappelons l'origine de *l'effet de masque :* tous les sons, pénétrant la cochlée, mettent en vibration la membrane basilaire, vaste « jardin microphonique » planté « d'algues vibratiles ». Le sol de ce jardin ondule en entier, comme un oriflamme au vent, sous la pression des ondes mélangées (travelling d'ondes cochléaires). L'extrémité de l'oriflamme claque au vent (les basses), tandis que la base, plus proche de la hampe, résiste à la déformation (les aiguës). Or donc, en présence d'un bruit de masque insistant, une déformation importante prend place, formant un pli permanent dans l'oriflamme, dans la membrane basilaire. A l'endroit du pli, les cellules ciliées captrices sont plus sollicitées par le bruit (ou le son fort) que par le son écouté (plus faible) qui ne produit qu'un petit plissement, dans cette même zone. Dans la crête de l'onde ou du pli, deux éléments sont donc en surimpression cochléaire : le bruit de masque (qui peut couvrir une large « bande critique ») et le son recherché. La buée (le masque) peut couvrir tous les sons, mais la gêne est surtout ressentie dans la zone où se forme le donné à entendre (spectre formantique) (10.)

10. Pour cacher la voix, l'effet de masque est maximal : à faible niveau dans la bande 1500 - 3000 Hz, à moyen niveau dans la bande 350-1000 Hz, à fort niveau dans la bande 135-400 Hz.

Contre cet effet de masque, l'appareil auditif déploie simultanément plusieurs dispositifs, destinés à le contourner. Le « cocktail effect party », *l'écoute,* localise tout d'abord le son à dé-masquer. La latéralisation met en jeu les différences interaurales : temporelles pour les basses (Dt), dynamiques pour les aiguës (Di). La discrimination antéro-postérieure est conduite par le filtrage différentiel du lobe de l'oreille externe : le spectre des sons familiers est changé, s'il vient de l'arrière. De légers mouvements du cou viennent au besoin lever l'ambiguïté (Dt croissant ou décroissant dans le sens levogyre ou dextrogyre). Lorsqu'on tend l'oreille, il y a aussi un petit mouvement de tête (spiral), qui aide à déterminer la direction du son (11).

11. Il existerait une interdépendance très grande entre vision et audition. La perception visuelle serait prioritaire dans la spatialisation, des stimuli visuels influenceraient directement le cortex auditif, tandis que le mouvement des globes oculaires favoriserait la localisation auditive. La voix d'un personnage de film sera presque toujours localisée à l'endroit de l'image de l'acteur, mais jamais le visage de l'acteur ne sera associé à la position du



0°	30°	45°	60°	75°	AZIMUTH DE LA SOURCE
1°	1,5°	2°	3°	7°	MINIMUM D'ANGLE AUDIBLE

Le pouvoir de pointage, en un minimum d'angle audible, diminue lorsqu'on écoute de côté (d'après Stevens et Newman, in « Localization of sound » de Lloyd A. Jeffress : Handbook of Sensory Physiology)

Le minimum d'angle audible (MAA) est très pointu, si on le compare au minimum d'angle cadrable, intensément flou, du meilleur microphone directionnel. Il reste cependant très inférieur au minimum d'angle visible capté par la rétine.

haut-parleur. D'après Benjamin Bernfeld, in « Écoute spatiale et stéréophonie ». (Thèse de Doctorat Université de Strasbourg. 1975).

Une fois azimuthée en ce minimum d'angle, la source sonore est dénudée, isolée de son contexte. Le plus souvent, voix et bruit se présentent en même temps aux deux oreilles. L'analyse binaurale est améliorée s'il existe une différence interaurale sur le bruit (qui fait masque) ou sur le signal (qui intéresse). Dans le « Handbook of Sensory Physiology » (en 16 volumes !), sous la rubrique « Psychoacoustics », on trouve le chapitre « Binaural Analysis ». D.M. Green et W.A. Yost y décrivent l'effet de démasquage (*masking level difference,* MLD) et le mesurent.

Ils énoncent d'abord les paramètres (p. 463) :

S_o, signal pur, identique sur les deux oreilles.
M_o, masque (bruit) également réparti sur les deux oreilles.
Sm, signal pur présenté à une seule oreille.
Mm, masque monophonique d'un seul côté.
SS_π, signal présenté aux deux oreilles, mais en opposition de phase.
M_π, masque présenté aux deux oreilles en opposition de phase.

Ensuite, ils notent les gains obtenus dans les différents cas de figure :

Mm, Sm, M_oS_o	0 db
M_π, Sm	6 db
M_o, Sm	9 db
M_π, S_o	13 db
M_o, S_π	15 db

Le cas de figure le plus courant, c'est le signal sur une oreille, principalement Sm, par le jeu du *tensor tympani,* et le même bruit sur les deux oreilles M_o.
L'amélioration de la détection, l'extraction du signal dans le bruit fait alors 9 décibels.

Ils constatent enfin que l'amélioration de la capture est maximale (+ 15 db) quand un bruit mono coexiste avec un signal déphasé (D) [bruit lointain signal proche ou aléatoire] ; qu'au contraire, l'amélioration de la capture est nulle (0 db) lorsque signal et bruit parviennent en monophonie conjuguée à l'auditeur. C'est le cas du son cinéma, diffusé.

Ainsi, l'appareil auditif fait émerger, en une direction de l'espace (Di, $D\varphi$) une information qui, sans travail de démasquage, eût été noyée dans un bruit.

« Le procès binaural dérive un signal temporaire, utilisé pour cadrer les signaux entrants. Ce signal portier laisse la majeure partie de la voix choisie intacte, tandis qu'elle réduit (de 5 à 15 db) les sons provenant des autres locuteurs ou bruits ambiants, si du moins ils ne dépassent pas trop la parole choisie. » (12).

12. In « The Journal of Acoustical Society of America ». No 32. p. 918. 1960.

La première théorie du démasquage, conjointement à celle de l'effet de cocktail-party, fut énoncée par Webster-Jeffress en 1951. Reprise par Durlach en 1963, la théorie est repensée par rapport au radar. Enfin Hafter et Carrier en 1970 essayent de faire le pont entre la théorie du démasquage (masking level difference) et celle de la latéralisation et de la localisation des sons. Ces derniers insistent : « la capacité d'un observateur à latéraliser une image sonore est semblable à celle qu'il a de détecter un signal. » (13).

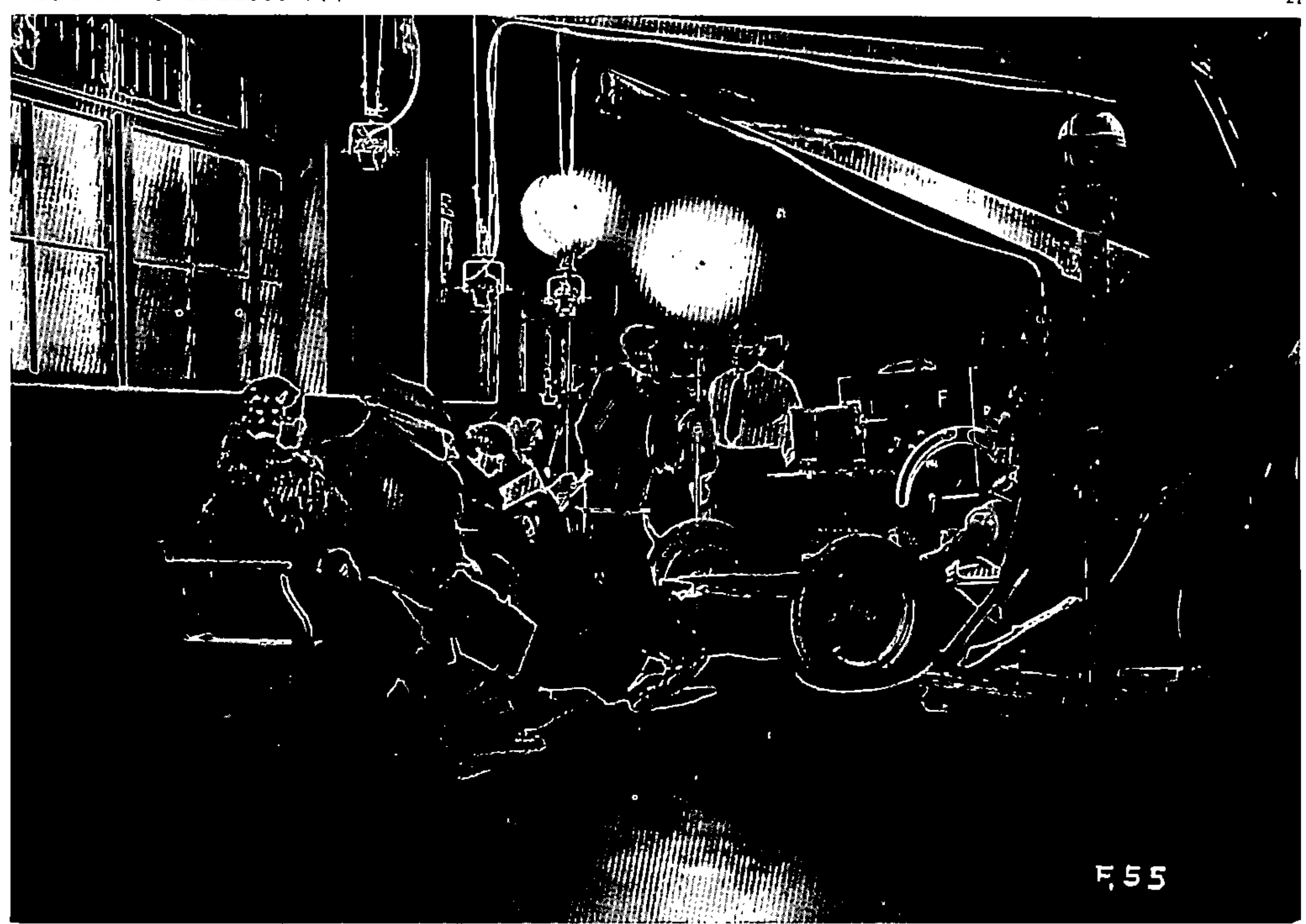
13. On se reportera au « Handbook of Sensory Physiology », ouvrage collectif, à l'article cité. p. 474 à 477.

Se dégager d'un bruit de masque suppose donc la possibilité de goûter la provenance du signal, de le cadrer avec acuité, et de l'extraire alors des autres sons, rendus marginaux, périphériques.

Ainsi extraits, les sons s'engagent dans le défilé des signifiants rapidement reconnus par auto-corrélation avec des formes apprises (mots, locutions, etc.). Tirées de l'intact, ces formes apprises anamorphosent (reforment, revigorent) les formes entrantes, de sorte qu'au bout de la chaîne (signifiante) le son compris (passé par la barre de signification) est devenu « étranger » aux mélanges confus des vibrations tympaniques et cochléaires.

Aussi bien l'intelligence peut-elle synthétiser les bribes manquantes. Je vous reçois 1 sur 5, mais je vous comprends 5 sur 5. Cependant l'intelligibilité a des limites ; le pouvoir de capture n'est que de 15 db, gare aux bruits têtus.

Et comme le dit Pierre Schaeffer : « Je vous ai *ouï* malgré moi, sans que j'aie *écouté* à la porte, mais je n'ai pas *compris* ce que *j'entendais.* » (« Traité des Objets Musicaux », p. 147. Ed. du Seuil 1966).



Prise de vue (et de son) d'*Autour d'une enquête*. Au fond : Robert Siodmak. La prise de son en est encore à ses débuts : un micro de proximité par acteur.

C'est tout le fonctionnement de l'appareil auditif qui se trouve couché dans cette phrase. Malgré sa plasticité, cet appareil a des butées (fréquences, amplitudes, démasquage), mais il conserve une grande souplesse, aussitôt relayé qu'il est par le Symbolique.

Cet aperçu est un préalable à la prise de son cinéma, au travail sur la bande son. Au cinéma, la latéralisation est impossible (l'espace sonore prétendûment « off » est toujours, topologiquement, « in »); le dispositif électro-acoustique, très réducteur, va devoir être retravaillé, dans le sens notamment d'un relèvement du « signal utile » (les voix), d'un abaissement des « masques » (les ambiances, les bruits périphériques) pourtant « objectivement » saisis par le micro.

RUSTICITÉ DE L'APPAREILLAGE

Quel trajet suit la vibration sonore réelle avant d'arriver, virtuelle, aux oreilles du spectateur ?

micro ⟶ ampli ⟶ bande magnétique ⟶ piste optique

ampli ⟶ haut-parleur

Il est évident qu'au cours de cette translation complexe, les qualités du son sont largement entamées.

Si l'on considère le micro comme transducteur parfait (capteur et codeur) de l'équation vibrante, il reste surtout qu'il réduit le champ à une dimension. Les deux surfaces d'ondes élémentaires (binaurales) parvenant aux tympans sont réduites en une seule; il s'ensuit une intermodulation des enveloppes (allures des corps sonores) gauche et droite, une annulation de la spatialité réelle. Le travail de la pulsion auscultante est anéanti, le démasquage est impossible.

Ensuite, supposant l'électronique parfaite (...), considérons la bande magnétique : elle n'enregistre pas toute la dynamique audible (120 db), loin s'en faut. Le Nagra atteint 70 db de rapport Signal/Bruit. Avec le procédé *dbx*, on annonce 90 à 100 db. Las, tout cela est ruiné par la piste optique : 35 db seulement pour une copie neuve, 15 à 20 pour une copie usagée. Est-ce si grave ? Pas tellement. La zone de « confort » (sans travail d'ajustement) s'étend de 45 à 80 db pour l'ouïe, il suffit donc de disposer de 35 db de dynamique, si l'on accrédite l'idée que le faisceau-olivo-cochléaire-croisé (centre sous-cortical) rejette le bruit de fond résiduel de 20 db.

Et du bruit de fond, il y en a : dans la bande magnétique (souffle), dans les amplificateurs (agitation thermique des électrons), sur la piste optique (poussière, micro-rayures aléatoires, craquements).

La friture est telle que le monteur fait enregistrer des silences, lorsqu'il en a besoin. En effet, une amorce non magnétique, ou une bande vierge, créerait un vide dans le bruit de fond résiduel, et cette coupure serait fortement signalée à la conscience. C'est la fonction archaïque de l'oreille-sentinelle qui est ici pointée : le champ périphérique (en tant que rumeur constante, que résidu) est à la fois désinvesti (rejeté dans le non-signifiant) et guetté (en tant que modification infime du lointain, brusque saute du résidu) (14).

En plus du souffle, les amplis ajoutent de la *distorsion* (production d'harmoniques éraillantes, mélange artificiel des harmoniques entre elles), soustraient de la *matière* sonore (attaques et percussions réduites, ultra-pointes rabotées, pas de microgrenu dans les aiguës extrêmes), anamorphosent les plans sonores : la façon d'amplifier (la pente d'amplification) n'est pas linéaire, aussi l'étagement des plans dans la profondeur se trouve modifiée, certains détails sont escamotés, ou au contraire, agrandis (15).

Enfin, les haut-parleurs, bien que très évolués technologiquement, restent des transducteurs lourds. Leur membrane, pour rester rigide, est épaisse, et manifeste une certaine inertie devant les grandes vitesses vibratoires requises. Le traînage augmente l'effet de masque (son sur son), la résonance de la membrane engendre des colorations, la suspension du système vibrant une tonique persistante, le coffret un son de tonneau. On est loin de la transparence diaphane, de la précision aérienne du direct.

J'omets de parler de la salle de cinéma elle-même, dont l'acoustique est souvent très loin de la *camera muta*.

Est-ce si gênant ?

Pas tant que ça. Par le travail de recomposition, par l'injection du sous-venir dans la substance distordue des sons avenants, l'ouïe s'adapte parfaitement à ce qu'elle écoute, oubliant, *dans certaines limites,* les déperditions de la chaîne électro-acoustique.

C'est ainsi que l'on préfère certains enregistrements historiques (Schnabel jouant Beethoven), techniquement très datés, mais musicalement très achevés, très émouvants. Car l'important, c'est qu'il « se passe quelque chose », même si « ça passe » avec quelques égratignures. Alors, qu'importent les manques techniques, s'ils ne retentissent pas dans le crédit ! Inversement, qu'apporte un label technique, si le film ne fictionne pas, si l'on s'ennuie avec de belles images, de beaux sons ?

Au-delà de ce vieux débat, que la technique d'aujourd'hui ne peut résoudre, c'est la simple formule *« bon pour le son »* qui pose question. En plaçant son (ses) micro(s) à la meilleure place du tournage, celle par exemple du metteur en scène, le preneur de son n'obtiendrait qu'une bande incompréhensible, irréaliste, hors-code. Eh bien, ce *« bon pour le son »* ne tombe pas du ciel, encore moins de « l'objectivité » du micro. La transparence, il la doit au travail technique, au savoir-faire qu'il incorpore dans un dispositif a priori non-transparent, très en dessous de l'oreille, très rustique.

Pour effacer la rusticité de son appareillage, au profit de *l'impression de réalité,* le preneur de son doit se montrer ingénieux, c'est-à-dire qu'il doit passer au travers d'une technologie certes très élaborée, mais encore très grossière, puisqu'elle pose trois problèmes :
1) La réduction de la spatialité, de l'espace sonore, en une seule dimension, celle de la profondeur.
2) L'impossibilité du pointage (on ne sait pas – on ne veut pas ? – fabriquer de microphones cadreurs) et la perte d'intelligibilité qui s'ensuit, même si l'on a obtenu le silence à l'entour.

14. Mati Ottala et ses collaborateurs du centre de Recherches de Oulu en Finlande ont mis en évidence la double fonction de l'oreille : détectrice de signaux transitoires, même infimes (guet dans le champ périphérique) - détectrice de consonance, adaptée au rôle grandissant de la parole. L'une est archaïque (animale?), l'autre est plus récente. C'est ainsi que la distorsion transitoire des amplificateurs est encore détectée pour un taux de 0,003%, alors qu'une distortion harmonique (distorsion de consonance) reste imperceptible jusqu'à un taux de 1%.

15. Cela tient à la qualité des composants, à la fourniture instantanée de l'énergie électrique, aux caractéristiques intrinsèques des tubes ou des transistors.

3) L'obligation, devant la discontinuité volatile du cadrage caméra, d'assurer, dans la bande son, *l'impression de continuité.*

Ces problèmes sont ici abordés par rapport au cinéma narratif dominant.

LA SCÈNE SONORE

Dans le cinéma de fiction, le champ sonore se déploie en deux directions, sur deux registres : l'espace, le temps ; un lieu, une durée.

a) Du point de vue *temporel,* la scène sonore comprend un bruit de fond résiduel, quasi continu, sur lequel l'oreille prend appui pour constituer le seuil momentané, au-dessus duquel émergent les autres sons. Rumeur légère ou vacarme prolongé, bruissement infime ou brouhaha lointain. Ce fond du tableau, appelons-le *terreau sonore* (16). *(Taire-haut :* rejeté dans le champ périphérique, dans le non-signifiant, mais réactivable au moindre changement ; *terrain* aussi : point d'appui sur l'alentour, le durable, le non-halluciné).

16. Terreau ou *background.* Le bruit de fond urbain est de 38 dbA en banlieue résidentielle, 48 dbA en ville, 58 dbA au bord d'un carrefour. A quelques mètres, une voiture qui passe approche les 80 dbA.

Sur ce terreau, des *événements* sonores, différents et multiples, espacés ou en pluie, temporaires. Ils constituent les éléments notés du décor sonore, jouant comme des figurants repérés, mais souvent hors-champ. Leur survenue, leur estompage, participent directement à *l'ambiance* de la scène, à la mise en place des frontières immédiates de l'histoire, frontières rendues mobiles au moment du mixage.



Enfin le *motif* même de la scène, objet de l'attention, resculpté par la pulsion auscultante, ou par l'emplacement rapproché du micro. Ainsi la voix des comédiens (« in » ou « off »), le bruit de leur pas, un cri, un soupir, des chuchotements, une porte qui claque, un coup de feu dans le hors-champ. Ces motifs, correctement enregistrés, peuvent être amenés en *écoute forte,* même s'ils sont faiblement entendus. C'est qu'en effet le champ sonore *assertif* (hic et nunc) rend compte de la scène, dans sa *globalité* et dans sa *précision.*

Sans voir l'étendue exacte du cadrage sonore, on en ressent la fixité invisible. Le micro est au théâtre, alors que la caméra, d'un plan à l'autre, est au cinéma. Tandis que la caméra découpe, morcèle, le micro survole l'ensemble avec netteté, tout en restant muet sur les omissions, bavard sur ce qui se joue hors-caméra. En débordant largement du cadre-image, le cadre-son institue dans le donné à entendre un puissant manque à voir. La fixité rigoureuse et englobante du cadre-son assure de surcroît, devant la mobilité changeante du cadre-image, une solide impression de continuité à la scène entière.

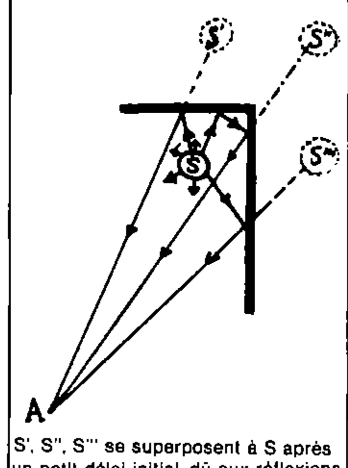
J'ajoute que la scène, organisée dans une durée, fût-elle trouée, paraît tournée en continuité. Pourquoi ? Parce que le défilement constant et homogène d'un *terreau* sonore fait collure par dessus les ellipses. Point d'appui pour l'oreille, ce terreau recouvre les failles d'une parure continue : une épaisseur s'installe, hors du cadre exigu de l'instant. Cette continuité artificielle, évacuant le temps mort, permet à l'histoire de se résoudre en une narration, sans entamer l'impression de réalité. A l'inverse, tout hiatus, toute rupture du fond sonore – voire une maladresse technique (un coup de potentiomètre) – fera surgir l'étrangeté subite, un sentiment d'anomalie, une rupture de la causation, de l'enchaînement des plans dans l'ordre de la consécution-conséquence ; quelque chose sonnera faux dans le déroulement du récit, dans la machine narrative.

C'est au mixage que l'on ajuste le fond du tableau, la rumeur constante qui marque la périphérie lointaine ou proche de l'histoire (17). Tout changement de l'ensemble « terreau + ambiance » indiquera l'ouverture d'une focalisation nouvelle depuis un lieu différent. Ainsi le passage extérieur/intérieur, dehors/dedans, sera-t-il montré par un abaissement soudain de la rumeur, marquant par là le changement de point de vue – de point d'écoute, devrait-on dire. *D'où écoute-t-on ?* pourrait bien devenir une question cruciale : « l'instance écoutante », immobile et focalisatrice, cimente les plans-image en une séquence continue, liée par la fixité d'un point d'écoute, tout à fait fictif. Le mur de la fiction a donc une oreille qui ne se déplace qu'avec les changements de décor.

17. Pour l'image, le cadrage définitif se réalise dès la prise de vue, les préparatifs (éclairage, maquillage) étant achevés. C'est au contraire au moment du mixage que la bande son trouve son cadrage terminal.

b) Du point de vue *spatial,* instantané donc, (on pourrait faire la « photo » sonore d'un lieu) la scène a d'autres caractéristiques. Un aveugle sait faire une telle photo. Couleur et durée de la réverbération, volume variable et mouvant des sons sont ses points de

repère. La grandeur des lieux lui est donnée par le petit retard qui sépare l'onde directe de sa première réflection sur les parois du local. Et la distance de la source? Par la précision des aiguës, la perte du grain, la décoloration spectrale au fur et à mesure de l'éloignement, l'importance du champ réverbéré dans le champ direct.



S', S", S'" se superposent à S après un petit délai initial, dû aux réflexions.

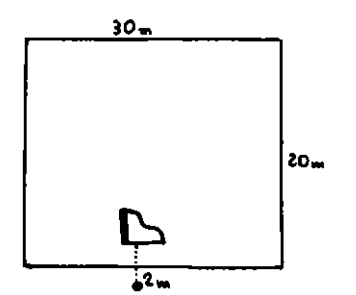
Le preneur de son évalue lui aussi tous ces éléments avant de commencer une prise. C'est ainsi qu'il est amené à distinguer :

- *le pouvoir séparateur du local :* la possibilité d'y distinguer des impacts très rapprochés (20 millisecondes) de telle sorte que l'orateur ou le comédien ne soit pas contraint à ar-ti-cu-ler outre mesure pour se faire comprendre. Le pouvoir séparateur dépend exclusivement de la vitesse avec laquelle décroît la réverbération. Certains locaux sont tout à fait impropres à la prise de son (ou à la diffusion) de films : hall de gare, cathédrale, cuisine carrelée, bar bruyant etc. A moins de placer le micro dans le champ, il faut traiter acoustiquement les murs, ou réclamer le silence !

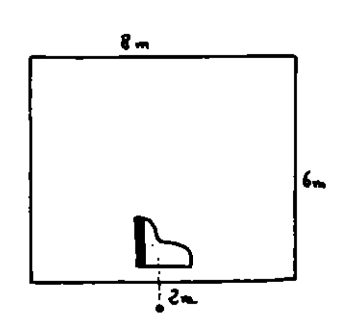
- *la couleur du local :* chaque salle produit des ondes stationnaires, soit des ajouts ou des manques dans la palette sonore. En s'éteignant, les ondes se réduisent à une fréquence particulière qui donne la couleur de la pièce. La raie ultime du spectre d'extinction, ou plus simplement la résonance terminale, aromatise la voix et les bruits; elle vient spécifier l'endroit tout le long d'une même séquence. Claire ou sombre, froide ou chaude, elle crée un climat, une constante chromatique.

- *le délai initial :* sans délai initial, la réverbération se mélangerait au son direct, au moment même de son émission, ce qui serait quelque peu surnaturel. Ce délai correspond au temps mis par le son pour aller se faire voir sur les parois et revenir : il est donc directement proportionnel à la grandeur des lieux.

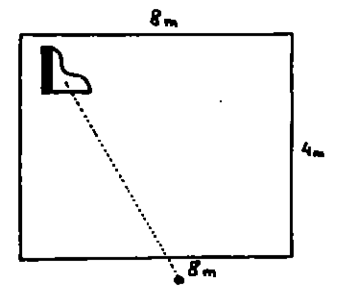
Les sources-images, additionnées avec quelque retard à la source directe, s'éteignent doucement au cours des réflexions multiples. Elles constituent le champ diffus, la réaction de la salle. Cette réaction est très importante sur la lisibilité, mais aussi sur la couleur de l'enregistrement. Quand les panneaux absorbants n'y suffisent pas, il faut recourir à la post-synchronisation en studio (et à la figuration muette).



Piano présent mais dans l'écho d'une grande salle.



Présent avec une petite réverbération



plus loin mais sec

C'est un fait d'expérience : la réverbération paraît toujours plus importante à l'enregistrement, alors qu'elle passe parfois inaperçue à l'écoute directe. L'ouïe latéralise, puis pointe en angle très serré (MAA) ce qu'elle veut écouter et, sur la base de cette sélectivité agile, élimine les sons latéraux, y compris donc les sources-images du champ diffus. Le microphone, directionnel dans les aiguës, reste largement omni-directionnel dans les basses; il cueille donc sans l'affaiblir le champ diffus dans la zone la plus susceptible de faire masque (de 80 à 350 Hz). En outre, sa sélectivité, dans le medium-aigu, est toute relative, bien que très mécanique; elle ne suit pas, comme l'oreille habile, le déplacement des acteurs dans son champ. Aussi bien faudra-t-il jouer de la perche, sans cesser de le pointer très rigoureusement sur la bouche des comédiens, au fil changeant des dialogues. Enfin, le projecteur de son, dans la salle de cinéma, reproduit en un lieu ponctuel (le haut-parleur), le champ beaucoup trop large capté par le micro. L'oreille s'y pointe, impuissante à dé-cortiquer l'excès de champ diffus sur le champ direct. Et, en effet, le son n'étant plus spatialisé, la rejection latérale n'est plus possible, et avec elle le démasquage. Tout se passe comme si on avait perdu au cinéma 15 à 20 db d'intelligibilité.

De fait, la latéralité est pour le son la dimension perdue. Le système monophonique ramène toujours face à soi (l'écran) ce qui a pu être enregistré sur les côtés. L'azimuth des sons est effacé, ne subsiste qu'un étagement dans la profondeur, une mise en place du proche et du lointain. Cependant, le centrage tête - écran reproduit bien une situation réelle : quand on écoute, on tourne la tête, et la latéralité est annulée par le centrage réflexe des sources. Regard et écoute s'unissent dans un même mouvement. Une fois centré, le signifiant s'oublie en tant que spatialisé, il est hypostasié en objet de sens (de sens unique, pour ainsi dire). Que serait alors un son venant objectivement de côté, alors que l'écran visuel reste en face?

Remarquons à quel point les dispositifs (image, son) se soutiennent l'un l'autre.

Ci-dessous : tournage de *Mon cœur est rouge*, de Michèle Rosier.



La dimension leurrante de l'image, c'est le relief, l'impression de profondeur, tandis que l'écran déploie une latéralité, confortée par le découpage de la largeur du champ. La dimension leurrante du son, c'est la latéralité (il y aurait du « off » !), alors même que les sons périphériques restent « in », et aussi la continuité, alors que l'image est trouée, discontinue. Il n'empêche. Le son déploie une réelle profondeur, un étagement des différents plans sonores, là où l'image n'est que pellicule. En quoi deux faiblesses contraires peuvent engendrer une force maîtresse, une harmonie de complémentaires.

Ceci dit, cette harmonie reste délicate à régler : à l'image, la *profondeur de champ*, au son, la *largeur de champ*. Si l'objectif photographique maîtrise quelque peu le *flou*, le micro, par sa rusticité, se laisse envahir par la largeur, c'est-à-dire par *l'effet de masque*. On ne sait pas ? On ne veut pas fabriquer de microphone cadreur (il y aurait chez Sony un brevet gelé sur la question), qui reproduise en souplesse la sélectivité agile de l'ouïe. (18). Par contre, le micro vient facilement à bout de la profondeur de champ (la réverbération correctement dosée donne l'impression de profondeur); et l'image résoud la largeur du champ en un découpage correctement cadré.

La seule façon d'éviter le flou, dans l'état actuel de la technologie, c'est de placer le micro « directionnel » en proximité des sources. D'où la navigation aérienne de la perche, en limite du champ image... c'est-à-dire souvent beaucoup trop loin des comédiens. D'où le paradoxe, qui fera bondir : il est plus facile aujourd'hui de faire une bonne image qu'un son parfait. Cette considération est loin d'être évidente sur un tournage, où la plupart du temps, c'est l'image qui commande.

18. La C.I.A. se penche depuis longtemps sur un système discret de capture sélective et mobile des sons; la perche électronique serait en effet l'outil rêvé des espions. Des tentatives ont déjà eu lieu : cf. l'article du JASA, Volume 50, No 2, p. 656, « Signal processing for a cocktail party effect » par Mracek Mitchell, des Bell Telephone Laboratories.

L'EMPLACEMENT DU MICROPHONE

Le perchage, au plus près du *motif* de la scène, supplée à l'effet de masque dû à l'envahissement périphérique. En rapprochant le micro des acteurs, le preneur de son régle ainsi le rapport champ direct/champ diffus réverbéré : il joue sur la dimension non leurrante du son, celle de la profondeur, et corollairement, sur la netteté, le piqué sonore, qui diminuent avec l'éloignement. On appelle *distance critique* la distance pour laquelle le champ diffus égale le champ direct. Elle se mesure à l'oreille (au casque, donc). Elle dépend du micro, et de la salle, bien sûr, mais aussi du facteur *directivité* de la source. Une source omnidirectionnelle sollicite davantage les résonances de salle qu'un faisceau étroit de sons. Ceci sous-entend qu'une source directionnelle n'émet que dans certaines régions de l'espace. On appelle *angle critique* la zone volumique qui contient l'ensemble complet des harmoniques de la source; y répond l'emplacement microphonique.

L'angle de prise joue sur la *clarté*, tandis que la distance microphonique joue sur *la balance de profondeur, la netteté sonore.*

Cela dit, la distance critique reste souvent un vœu pieux, puisque le micro ne doit pas être vu par la caméra, et la caméra pas entendue par le micro; lors des tournages en ambiance bruyante ou en décors naturels trop réverbérants, on a recours au son-témoin.

En studio, les voix sont prises au plus près (50 cm), avec le maximum de précision. Attention ! De très près, le micro grossit, accuse les contrastes. En post synchro, il faut

réprimer les habitudes de jeu scenique : la gesticulation, les attaques abruptes, les brusques écarts de ton. L'attitude du comédien devant le micro est intérieure, contenue. A cette distance, la lisibilité est très bonne, et la voix est enregistrée *en plein timbre,* ce qui n'excluet pas certaines stéréotypies des acteurs - surtout dans les doublages. Aussi l'écoute d'un son-témoin enregistré malgré tout lors de la prise de vue, facilite-t-il le travail de la post-synchro.

Sur cette voix très présente, l'ingénieur du son va introduire une réverbération artificielle, qui reconstituera *l'atmosphère,* la couleur des lieux de tournage (19). Trois machines recréent la spatialité, le décor sonore : la chambre de réverbération, le délai, l'équalizer.

19. *Ambiance courte* : petite pièce peu réfléchissante. En conjuguant délai et réverbération très courts (moins d'une seconde), on synthétise des locaux étroits. *Ambiance longue* : à partir d'un délai initial de 50 millisecondes, on peut simuler la première réflexion d'une grande salle, suivie d'une réverbération moyenne ou longue. Ainsi : le Palais des Sports, à Paris - délai initial : 80 millisecondes, - réverbération : 3 secondes.

De manière générale, le preneur de son doit savoir choisir son micro (ils ne piquent pas les sons de la même façon) et surtout l'emplacement pour la prise : à 5 centimètres près « l'image » peut se dégrader, devenir confuse. Il peut aussi utiliser plusieurs micros, les uns *en proximité,* les autres *en aération;* monter sur la même perche un micro directif, un micro omnidirectionel et faire la balance de profondeur en mélangeant les deux. De très prés, on pique la matière, le micro-grenu des sons; de très loin, la couleur des lieux. Matière, profondeur, couleur, clarté sont les éléments d'écriture du preneur de son, selon son art.

LÈ MIXAGE

Au moment de réaliser définitivement la bande son, de lui donner une impression de réalité, il faut se rappeler *l'écoute directe :* le fond du tableau (le champ périphérique) est rejeté de 20 db au-dessous du motif de la scène; les sons intéressants sont relevés par l'écoute intelligente, par le démasquage (impossible lors de la restitution monophonique). C'est par le jeu réglé des micros de proximité et d'aération que le preneur de son, sans sacrifier à l'intelligibilité, ramène du terreau, de la profondeur. Et c'est par le dosage précis d'événements notés qu'il met en place la scène sonore, tout en simulant le pouvoir stéthoscopique (cf. supra MLD) de l'appareil auditif.

Ci-contre :
En haut : Harry Beaumont dirige Leila Hyams et Joan Marsh pour la M.G.M.
En bas : John C. Cook, en train de mixer pour la Rank *Mr. Perrin and Mr. Traill,* de Lawrence Huntington.
Dès 1932, la prise de son est organisée en deux dimensions. on repèrera sur la photo du haut la place du microphone de proximité et celle du microphone d'aération tourné vers les coulisses (près du projecteur).

D'où le mixage. Plus qu'un simple étalonnage de la bande son, c'est une partition électro-acoustique. Elle fait courir un substrat homogène et constant sous la séquence (background); elle positionne les paroles dans l'espace où elles s'énoncent (couleur, profondeur, contraste); elle crée un *paysage sonore,* par l'ajout d'ambiances, d'événements soigneusement calibrés; elle efface la discontinuité du tournage (raccords, entrées de bande); enfin elle instille un climat, par la répétition d'objets sonores ou l'introduction de phrases musicales, de leitmotivs, etc. (20)

20. Alors que le découpage est impossible de plan à plan sur la bande son (l'unité de base, c'est la scène ou la séquence) toutes les *surimpressions* sont faisables, moyennant quelques précautions techniques. Cette multiplicité des points d'écoute (des micros) reste le plus souvent transparente au profane, même si elle saute aux oreilles du professionnel : la bande son est une vaste fondue, il est bien difficile d'y reconnaître les épices.

Une remarque pour finir : alors que le déplacement de la perche modifie le rapport micro/acteurs, il ne change en rien le niveau des sons ambiants. Par contre, le jeu potentiométrique, au cours d'une prise, bouleverse totalement la fixité du cadrage. Ce coup de zoom électrique (par opposition au travelling mécanique de la perche) fait fluctuer de façon irréelle le fond du tableau, le point d'appui de l'oreille. On s'abstiendra donc du coup de potentiomètre pendant la prise... Au mixage, seuls les zooms descendants seront faciles (atténuation du niveau sonore) à deux conditions : on aura enregistré toutes les prises à fort niveau (près du zéro décibel des vu-mètres) - on soustirera, pendant toute la chevauchée des plans, une bande d'ambiance continue, à niveau constant, sur l'ensemble de la séquence, qui fixera le fond du tableau, la mêmeté de l'écoute. Sur le tournage, on aura donc enregistré aussi des « ambiances seules » de la longueur requise.

Hélas pour moi, tant mieux pour vous, l'oreille en sait plus que l'on en sait sur l'oreille. Aussi bien l'empirisme vous comblera souvent davantage que le discours technique. Fût-il ailé, celui-là ne sera jamais poète.

FIN

Genèse d'un repas, de Luc Moullet. En haut : un centre pétrolifère (Lago Agrio). En bas : tri des bananes en Equateur

LA NARRATION GÉNÉTICO-AGITATOIRE DE LUC MOULLET

PAR SERGE LE PÉRON

Genèse

Réalisé dix ans après mai 68 (dans la foulée duquel devaient être retrouvées, sinon recréées, les potentialités politiques du cinéma), à une période où les cinéastes et les groupes de cinéma militants se sont dissous ou reclassés, *Genèse d'un repas* revient paradoxalement (et para-historiquement) sur les arguments et les ingrédients de ce cinéma-là.

Tout y est dans le film repris à la lettre : la pauvreté (voire l'ascétisme : noir et blanc, 16 mm); l'omniprésence de l'interview, le didactisme et même les saynètes didactiques, l'anti-impérialisme, les deux camps et même un certain manichéisme... C'est un peu la somme de tout ça et pourtant cela n'a rien à voir avec le Tout que Ça a constitué jusqu'ici sous le terme de cinéma militant.

Il faudrait en égrener les raisons (faire un bilan ?), mais il suffit d'analyser le film, son mode d'exposition et de narration, son principe fictionnel : tout bonnement sa réalisation, pour qu'apparaissent les différences.

Au commencement de cette genèse il y a un homme (Luc Moullet dans son propre rôle) et une femme (Maria Antonietta Pizzorno : ibidem); ils consomment en plan américain un repas frugal : une omelette, des bananes et du thon. Soudain l'envie prend à l'homme de connaître l'origine de ce qu'il a dans son assiette. Idée saugrenue qui nécessite bientôt un crédit (important : quarante millions de centimes du C.N.C. car il fait du cinéma et ce mode de découverte coûte cher) ; elle le conduit bientôt chez son épicier, puis dans le Pas de Calais chez les travailleurs du thon, puis en Normandie chez les travailleurs de l'œuf... et plus loin en Équateur chez les travailleurs et les capitalistes de la banane, au Sénégal chez d'autres ouvriers des pêcheries, etc. Tracé fictionnel qui se nourrit (si l'on peut dire) à cet accès initial (à ce caprice), puisque le parcours politique qui vient s'y greffer ne se départit pas de cette envie d'y aller voir à l'autre bout de la chaîne et n'a d'autre justification (ni commande sociale ou politique, ni appel d'âme) que cette idée fixe.

Le long de cette chaîne (impérialiste) il découvrira toutes les pièces (ou presque) de l'exploitation nécessaire à l'acheminement de sa banane, de son omelette, de son poisson.

La mise en demeure filmique des interviewés.

Ce mini-déclencheur fictionnel est important, car si dans le cours du film le personnage-Moullet (narrateur et interviewer itinérant) conserve une place discrète, il continue à être pour le spectateur cet homme à l'idée fixe du début, cet être singulier qui fait la démonstration du sérieux avec lequel il veut en venir à bout : obstination, ruse, ironie, intelligence. Cela suffit en tout cas à placer les interviewés dans le même statut de *singularité* que lui.

Du coup, le dispositif habituel de l'interview (*anonymat* de l'interviewer qui entraîne le même anonymat de l'interviewé) est empêché. Sur ce dispositif barré se construit

le système narratif du film et son efficacité : véritable réseau au tamis duquel filtre le message du film.

Car Moullet livre chacun de ses partenaires à la même destination que lui : valoir d'abord par sa prestation à l'écran. Filmés pour ce qu'ils sont, la plupart d'entre eux se croient filmés pour ce qu'ils représentent (les patrons de la banane et de l'œuf, les syndicalistes et les ouvriers du port de Boulogne par exemple) ; croyant qu'il s'agit seulement de parler de la chaîne de production-distribution des produits considérés, quand ils sont filmés comme éléments constitutifs de cette chaîne (qu'ils *sont* cette chaîne) : chair de la fiction quand ils se voudraient seulement témoins du réel. Ce dernier rôle appris de la consommation télévisuelle, n'est pas de mise ici : même des « acteurs sociaux », comme les appellent les journalistes, sont d'abord au cinéma des acteurs tout court ; même un témoin, même un représentant, même un délégué, y paraît avec un corps, une voix, un texte, des intonations particulières, une force d'énonciation, pratiquement une capacité de jouer.

A partir de là, de cette mise à l'épreuve du jeu cinématographique, les interviewés se positionnent différemment et *significativement.* La plupart résistent : venus là pour représenter leur organisme (la maison-mère, le syndicat, la coopérative, le magasin) ils ne peuvent jouer le jeu de l'interview selon les termes que leur propose Moullet (à question singulière réponse singulière), et ne peuvent proposer dans le cadre qu'un corps diplomatique qui n'en est pas un, laissant cette constante impression *d'envie de partir* (1). Certains acquièrent épisodiquement une existence fictionnelle malgré eux (le patron du premier magasin, le coopérateur de l'œuf de Normandie), mais eux aussi sont visiblement pressés de partir (ou n'en reviennent toujours pas d'être là, ce qui revient au même). Finalement c'est leur *absence,* leur vide, leur creux que la plupart des interviewés ne peuvent filmiquement qu'afficher.

1 La scène la plus insupportable de ce point de vue est celle des deux ouvrières de Boulogne (car l'instance à représenter est au bord du cadre : délégué C.G.T.) : peur scolaire de mal répondre, regards inquiets, volonté absolue de se faire tout petit, de ne pas trop en dire, de ne pas trop se faire (mal) voir.

S'il y a de la provocation, du défi (et un tant soit peu de perversion) dans le film de Moullet, c'est là qu'ils se trouvent : dans cette volonté d'exiger à nouveau des filmés (de tous les filmés puisqu'aujourd'hui chacun peut devenir un être qu'on filme) *qu'ils soient des personnages* à part entière, dans cette mise en demeure d'exister filmiquement. En cela Moullet rejoint Godard : même revendication dans *Y a personne* et *Louison,* même quête de cinéphile, même recherche, même exigence. Dans *Genèse d'un repas,* la question se pose avec la même insistance et la même attente : Y a quelqu'un... ? Y a personne... ?

La production filmique de la positivité politique.

Cette alternative produit ici un sens précis. Elle s'accorde au message politique du film : celui de la dénonciation de l'inégalité sur la chaîne de production. A l'autre bout se trouvent les personnages dont la présence est déterminante ; l'essentiel, c'est eux qui le font avec leurs corps ; ceux qui, à l'abri de rien (ni de la famine, ni d'une maison-mère, ni d'une boutique), tout naturellement s'exposent et jouent le jeu, acceptent l'engagement que leur propose Moullet. « Dans leurs plus beaux habits » nous dit Moullet et dans leur meilleur décor (2), ils viennent avec le plus grand sérieux répondre aux questions et tranchent ainsi avec le semblant des autres. Dans ces séquences décidément, *il y a quelqu'un* qui parle. Si l'expression de critiques de « présence à l'écran » a un sens, elle doit s'appliquer à cette ouvrière et ce pêcheur de Dakar, à ce docker équatorien et ses camarades. *Présence* sur laquelle s'édifie le chapelet d'absences qui les séparent du destinataire que nous sommes : vacuité de ces intermédiaires, discours, lâchetés, justificatifs. Pour ceux qui donnent bien plus qu'ils ne reçoivent en retour, il n'y a pas de handicap à combler ni de comptes à rendre (ils ne doivent rien à personne !), ils n'ont besoin pour s'exprimer ni d'un ton au-dessus de ce qu'ils disent, ni d'emphase, ni de soupirs, ni de faux semblants. N'ayant à vendre ni discours, ni boutique, ni raison sociale, ni image de marque, ils emportent avec eux une *force* de conviction qui fait cruellement défaut aux autres. *Force du vrai,* force ontologique que le film s'attache à créer comme pendant de l'inqualifiable situation réelle qui leur est faite. De sorte que le parti pris moulletien a les mêmes accents à la fois prémonitoires et provocants que cette réponse de Genêt à Jean Cau éberlué pendant la guerre d'Algérie : « Pourquoi je suis avec le F.L.N. ? Parce que, disait-il, je suis du côté du plus fort ».

2. ... car, précise également Luc Moullet, « nous n'avons vu du Tiers-Monde que le plus beau » ; chacun a tenu à se montrer sous son meilleur jour : habits les plus neufs, intérieurs des maisons sélectionnés et arrangés au mieux, etc.

Bien loin du misérabilisme, Moullet peut alors passer valablement alliance (filmique), dans le jeu très sérieux qu'il oppose au collectif de ceux qui profitent, avec ceux de Dakar et Quito sur la base de leur statut, de leur compétence, de leur aptitude dans

l'épreuve à laquelle tous sont soumis : celle du cinéma. Et incontestablement dans ce jeu qu'est tout film, ceux du Tiers-Monde sont les personnages positifs.

Un film violent.

Dans ce montage alternatif fait de parties ping-pongiennes, les revers, les retours, les renvois peuvent atteindre une fureur inouïe. C'est que le tout s'articule autour de l'axe le plus sidérant qui soit. La balle renvoyée est pratiquement toujours la même : combien tu gagnes, combien tu dépenses et comment... Combien tu touches ?

Là où le cinéma militant (sous la pression gauchiste et chrétienne de la toute-puissance de l'idéologie et de la foi), et les fictions politiques de gauche (sous l'effet de la manœuvrière conception du salaire-point-de-départ-vers-une-réelle-conscience-de-classe, chère aux appareils syndicaux), avaient forclos ou apaisé cette question de l'argent, Moullet retrouve une violence quasi mizoguchienne. Là aussi il rejoint la trivialité démente de Godard : « Combien tu touches, combien tu veux pour faire ça... t'as touché combien... et cette femme vietnamienne (en larmes à la Une de « Paris-Match » : elle a tout perdu disait la légende), elle a touché combien ? (3).

3. Dans *Photo et Cie.*

C'est Godard, toujours, qui disait il y a quelques années : quand on demande à un militant pourquoi les pauvres du Tiers-Monde émigrent vers les pays riches, il répond invariablement : parce qu'il y a l'impérialisme qui... etc. Quand on pose la même question à un travailleur immigré, il répond simplement : pour gagner *plus d'argent.* C'est à cette réponse que s'intéresse Moullet pour comprendre (et faire comprendre) le potentiel de violence et de catastrophe qui gît dans ce face à face tragique du Tiers-Monde et de l'Occident. Pour un travail plus pénible, plus dangereux, plus fatigant, une ouvrière de Dakar gagne moins qu'une ouvrière de Boulogne. Or les œufs coûtent le même prix dans les deux villes ! C'est toute la *violence symbolique de l'argent* qui donne ici la mesure (sans intermédiaires économiques, idéologiques, politiques...) de l'affrontement.

Didactisme et horreur, car à force de sollicitations de cet ordre (combien tu gagnes ?, combien tu dépenses ?) Moullet met à vif le fameux « Sortez les fiches de paye » de Brecht, le livre dans toute son horreur (il s'agissait en fait d'un cri d'horreur !). Horreur et scandale, oui, d'autant qu'il ne se contente pas de questionner les riches, les gros, les capitalistes pour les dénoncer à bon compte et retirer le profit d'une adhésion massive du public. Il fait aussi les poches des pauvres, de la smicarde et des prolos français, celles des enfants misérables de Quito qui commencent à travailler à l'âge de huit ans.

Pour un peu de vérité en plus.

Le pari est qu'à travers ces scandales, déballages, questions-réponses, affrontements, comparaisons, à travers cette manière incroyablement abrupte d'exposer le pillage du Tiers-Monde, un peu de vérité *restera.* Pour Moullet la vérité est *exceptionnelle* (Dominique Villain le rappelait déjà à propos de son avant-dernier film, *Anatomie d'un rapport*)(4) : elle ne peut émerger qu'au milieu du mensonge qui prend variablement les formes du non-dit, de l'hypocrisie, de la bonne conscience... contre lesquels il ne faut craindre ni le scandale ni l'horreur.

4. *Cahiers,* No 271.

Mais d'où prend-il ce droit ? D'où parle-t-il ? Entendra-t-on. La réponse est dans le film, dès le premier plan : de *chez lui,* de sa table de cuisine. Manière triviale encore, mais simple et magnifique, d'en appeler à son semblable, de Dakar ou de Quito, pour trouver un terrain d'entente : celui de la subsistance, des denrées nécessaires à la nourriture correcte du corps.

Moullet tient ainsi bien son idée fictionnelle des deux bouts de la chaîne. Dans le monde d'aujourd'hui, il ne s'agit plus de briser ses chaînes, ni même de n'avoir plus qu'elles à perdre. Surtout pas. Qu'aux deux extrémités chacun tire sur la sienne, qu'il la secoue violemment, qu'il l'agite fortement, et tomberont peut-être les lâchetés, les discours, les non-dits, et les intermédiaires.

Film d'agitation donc, et littéralement. Sans l'abri des commandes sociales et politiques, en toute liberté, le cinéaste Luc Moullet nous livre un film d'une grande lucidité, où le personnage-narrateur qu'il est conçoit son rôle « d'incitation » (fonction dévolue au cinéaste militant) ainsi : en faisant la genèse de son repas.

LE REGARD HONNÊTE DE LA VACHE

ENTRETIEN AVEC LUC MOULLET

Cahiers. *L'idée de* Genèse d'un repas *t'est venue comment?*

Moullet. C'est simple : j'avais un court métrage qui n'était pas encore sorti et qui s'appelait *Un steak trop cuit.* Il est toujours difficile de faire sortir un court métrage en France. Pour *Terres Noires* je m'étais arrangé pour établir un lien avec *Brigitte et Brigitte* et ils étaient sortis ensemble. Alors il fallait refaire le coup pour *Un steak trop cuit.* J'ai donc eu l'idée de remonter à la source des aliments qui étaient dans ce petit film : un steak, des tomates, des nouilles, des saucisses, etc.

Cahiers. *Au départ, il n'y avait donc aucun projet de dénonciation politique ou quelque chose comme ça?*

Moullet. Si si... pas dans *Un steak trop cuit,* mais dans cette idée-là, oui; elle ne pouvait être intéressante que si on traitait le problème. Déjà, rien que le fait de remonter à la source, cela avait un caractère politique.

Cahiers. *Mais cette idée de remonter la chaîne jusqu'à la source venait d'où?*

Moullet. D'avoir un long métrage qui serait inséparable du court métrage à sortir. Puis j'ai abandonné l'idée de me servir des aliments du court métrage : ils n'étaient pas des plus intéressants. Il aurait fallu aussi que j'aille chez le marchand chez qui j'avais acheté les saucisses 18 ans plus tôt; or il était mort, à la place il y a aujourd'hui une boutique d'assurances; ça posait des problèmes. A la fois il y avait trop d'aliments et ils n'étaient pas tous prodigieusement intéressants. J'en suis donc venu à l'idée de prendre des aliments sans rapport avec ceux d'*Un steak trop cuit.*

Cahiers. *Les aliments retenus dans* Genèse d'un repas *le sont d'après quels critères? Diététiques? Géographiques?*

Moullet. Dans ce repas-là il y a les trois provenances : Marché Commun (les œufs), ex-Empire Français (le thon), Tiers-Monde (la banane). Il n'y a pas d'éléments composites comme le serait une macédoine ou une choucroute. Chaque aliment a une provenance géographique unique. A eux trois, ils reflètent les sources de l'alimentation en général. Sans compter la distinction hors d'œuvre, plat principal, dessert. Il y a eu un travail de choix par éliminations successives. Au début, je pensais faire Afrique-Amérique-Asie. J'y ai renoncé. J'ai remplacé l'Asie par l'Europe, qui permet un contrepoint plus évident. Avec l'Asie il y avait trop de répétitions. J'avais pensé au thé, mais je l'ai éliminé parce qu'en France il a une connotation trop particulière. J'étais parti aussi sur la piste de la farine de poisson au Pérou. J'avais aussi envisagé l'orange. Et à la place de l'œuf, le steak de bœuf. Trop compliqué. Le circuit de la viande que j'ai étudié se divise en deux circuits, suivant que les opérations de transformation se font ou non dans la région d'élevage.

Cahiers. *Y a-t-il eu d'autres éliminations?*

Moullet. Oui. Pour l'Afrique, l'orange. Parce qu'il fallait que ce soit le Maroc, qui a quand même un statut privilégié, ou l'Afrique du Sud, et l'on tombait alors sur un problème très particulier, qui ne représente que lui-même, l'apartheid.

Cahiers. *Finalement, les produits choisis viennent plutôt du Tiers-Monde. As-tu pensé à des produits européens, des produits qui seraient présents dans l'économie française par un échange disons égal plutôt qu'inégal? On a le sentiment dans ton film qu'il y a seulement les pauvres et les impérialistes et pas de contradictions chez ces derniers, chez les riches.*

Moullet. Il n'y a effectivement pas beaucoup de différences d'alimentation entre l'Amérique, la France, l'Allemagne. Bien sûr, le soja, qui nourrit les poules, est monopolisé par les américains, mais ça, je n'ai pas voulu le traiter.

Cahiers. *N'y a-t-il pas eu aussi, dans le choix, des critères de l'ordre du spectaculaire? Des produits plus spectaculaires à traiter cinématographiquement?*

Moullet. Non. Les produits choisis l'ont été uniquement parce qu'ils sont typiques, représentatifs d'une forme d'exploitation, de circuits.

Cahiers. *Les trois produits une fois choisis, comment as-tu travaillé?*

Moullet. Par documentation à Paris. J'ai fait les bibliothèques. J'ai écrit un projet de trente pages. Puis je suis parti faire des repérages dans les pays concernés. Puis j'ai organisé les voyages de l'équipe pour le tournage.



Quatre vaches équatoriennes dans *Genèse d'un repas*

Cahiers. *As-tu appris des choses sur le terrain?*

Moullet. Pas mal, oui.

Cahiers. *Parce qu'on a l'impression à la fois que tu apprends des choses et que ces choses ne te surprennent pas du tout, c'est très curieux.*

Moullet. Le film n'est pas fait sur l'itinéraire de quelqu'un qui découvre les choses, il est fait sur des thèmes d'intérêt, ce n'est pas un récit de voyage.

Cahiers. *Quelle sorte d'images recherchais-tu là-bas?*

Moullet. A la fin de mon séjour dans chacun des pays, j'ai pris un petit bout de papier et j'ai dressé la liste d'une trentaine de sujets à tourner : gens à interviewer, opérations à filmer. Il s'en est quelquefois greffé d'autres. Un jour, en rentrant de Machala, on voit une queue, on apprend que c'est pour le fuel, on s'arrête et on tourne.

Cahiers. *Tournage facile, en général, ou difficile? Comment présentiez-vous votre projet pour obtenir les autorisations de tournage?*

Moullet. Pour le Sénégal, on a fait valoir que c'était un film qui concernait le thon.

Cahiers. *C'est le moins qu'on puisse dire. Ils ont dû prendre ça pour un film industriel...*

Moullet. C'est un film industriel, en partie du moins.

Cahiers. *Dans leurs têtes, ça devait signifier autre chose, non?*

Moullet. Je peux difficilement me mettre à leur place. Pour le reste, on s'est débrouillé. Cela dit, il n'y a pas tellement de méfiance possible. Les gens qui travaillent dans l'alimentation sont tellement dans le coup qu'ils voient mal comment on pourrait faire quelque chose qui ne soit pas publicitaire en montrant leurs produits. L'idée même de cinéma est liée pour eux à la publicité.

Cahiers. *Ils ne pensent pas qu'on peut faire un film de dénonciation?*

Moullet. Non, parce que beaucoup de gens ne voient pas ce qu'on pourrait bien dénoncer dans ce qu'ils font. Tout va très bien. Ils sont surtout préoccupés des progrès qu'ils vont faire faire à leurs produits.

Cahiers. *Comment définirais-tu le projet de ton film? Sa visée? Son but?*



L'Equateur (la banane)



En haut : habitations du Puerto-Bolivar
Au centre : porteur
En bas : déjeuner des dockers



Moullet. C'est un film didactique. Qui cherche à faire connaître les modes de distribution de la nourriture d'un pays à un autre. A les faire connaître à ceux qui en profitent sans en être très conscients et à ceux sur le dos desquels les autres profitent et qui ne connaissent pas non plus comment ça se joue.

Cahiers. *Un film pour tous les pays, pour tous les publics alors?*

Moullet. Sauf qu'il y aura plus de spectateurs dans les pays riches que dans les pays exploités. A cause des circuits de diffusion des films.

Cahiers. *As-tu une idée de la manière dont ce film sera reçu ici ou là? Ce n'est ni un film de connaissance pure ni un film militant, même s'il reprend certains de ses acquis. En fait, il semble ne répondre à aucune demande...*

Moullet. Il ne répond pas à une demande parce qu'il n'est pas intéressant de répondre à une demande. Ce n'est pas un film militant parce que le film militant se limite à une direction bien déterminée. En se limitant à une revendication, le film militant limite son propos, n'en fait apparaître qu'une petite partie. Et surtout, il ne se met pas en jeu comme film. Tandis que là, j'ai essayé de mettre le film et moi-même en jeu. J'ai repris des éléments du film militant mais pour les dépasser dans une recherche à l'intérieur d'un projet d'apparence militante. Une autre différence avec le film militant c'est que mon film ne correspond pas à une position politique qui serait celle d'un parti.

Cahiers. *Effectivement, il ne propose aucune solution politique, pas de réformes économiques. Une fois l'exposé fait, toutes les solutions envisageables sont verrouillées.*

Moullet. Le propos du film n'est pas de donner des solutions. Ce que le cinéma peut offrir de plus important aux gens c'est des informations précises sur la façon dont le système fonctionne. Je suis sûr que la majorité des gens, même dans le Tiers-Monde, ne se rend pas compte de cette réalité-là. En France également.

Et puis tout le monde est d'accord sur les faits, mais personne sur les solutions. Si on aborde les solutions, on retombe dans le méli-mélo, on perd l'essentiel. Le plus important c'est la prise de conscience. Si la prise de conscience était plus forte, le problème se résoudrait beaucoup plus facilement.

Cahiers. *Tu définirais ton film comme film de prise de conscience?*

Moullet. Oui. Pour que le spectateur prenne conscience des faits ou améliore sa conscience des faits. Je ne crois pas qu'il y ait quelqu'un qui ne puisse y apprendre quelque chose. Même si on connaît bien les rouages, il y a toujours des choses que l'on ne sait pas. Par exemple l'astuce de distribution des bananes d'un port à l'autre en Equateur. Carte de géographie à l'appui. C'est un détail qui est très peu connu, hors de l'Equateur.

Cahiers. *Le film traduit-il une prise de conscience de ta part que tu voulais transmettre? Autrement dit : à quel besoin, pour toi, la fabrication de ce film répondait?*

Moullet. Comme je l'ai dit, il répond à un désir de provoquer une prise de conscience ou son amélioration chez le spectateur. Et aussi à une volonté de me définir moi-même par rapport à ce problème : d'abord en l'étudiant, ensuite en me situant.

Cahiers. *Dans le film militant il y a l'idée de rallier le maximum de gens. Dans ton film, non. Tu te payes le culot de mettre presque tout le monde dans le même sac. Y compris les plus pauvres d'ici. Les deux vieilles dames de Boulogne, par exemple, tu montres qu'elles profitent du Tiers-Monde. Et c'est vrai, dans un certain sens. Mais là, tu casses une possibilité de rallier beaucoup de gens à la démonstration du film. Le spectateur est placé dans une position mal à l'aise.*

Moullet. Tant mieux. Ce mal à l'aise reflètera une prise de conscience de la réalité. En France il y a une orientation démagogique des revendications qui laisse croire que tout pourrait être amélioré par un équilibrage des revenus. Je suis pour cet équilibrage mais ce n'est qu'un premier pas. On ne peut vouloir un équilibrage des revenus en France sans l'imaginer aussi dans le Tiers-Monde. S'il y a un régime plus ou moins socialiste, il ne pourra tenir longtemps en gardant un regard capitaliste sur les pays pauvres. Une bonne partie de l'économie française est fondée sur l'exploitation du Tiers-Monde. Pour rester fidèle à lui-même, un régime socialiste devra rétablir les vases communicants entre ici et là-bas, et s'il rétablit la communication entre les vases il y aura une perte moyenne du pouvoir d'achat des Français.

Cahiers. *Le film ne propose-t-il pas alors une certaine solution du côté de la fin du luxe?*

Moullet. Oui, cette perte dans le revenu du français moyen qu'entraînerait une économie plus honnête n'aurait pas de conséquence défavorable sur sa vie. Il s'agit de savoir s'organiser en conséquence. Elle aurait même des avantages. J'ai lu une étude économique qui montrait que l'alimentation moyenne, je dis bien moyenne, des français pendant l'occupation était bien plus saine que l'alimentation du français dans les années 50.

Cahiers. *Oui, la suralimentation est un des thèmes du film...*

Moullet. La surconsommation plutôt, une surconsommation sans avantages et même avec des désavantages.

Cahiers. *Quel est le point de vue à partir duquel le film attaque la surconsommation? Économique, politique, moral?*

Moullet. Difficile de séparer les trois. Actuellement, dans le monde, il y a une crise. Il faut réagir. Je ne pense pas que ce soit sur un plan moral comme le serait par exemple la condamnation du meurtre, mais sur un plan d'organisation économico-politique.

Cahiers. *Parlons maintenant du filmage. Pourquoi as-tu choisi comme opérateurs Richard Copans et Guy-Patrick Sainderichain? Avais-tu vu les films de* « Cinélutte » (Petites têtes et grandes surfaces, Bonne chance la France, *etc.) sur lesquels ils avaient travaillé?*

Moullet. D'abord, je voulais prendre des opérateurs de courts métrages : c'est toujours intéressant de leur faire faire leur premier long métrage. Surtout sur un sujet qui ne nécessite pas des... bon, ce n'était ni une comédie musicale ni un film avec des travellings-matte, mais un film nécessitant une expérience de l'interview, du reportage militant sur les conditions de travail. Donc, ça correspondait assez bien à leur formation. Guy-Patrick avait fait un film sur le tournage d'un film, ce qui est quelque chose de pas très facile, il faut suivre vraiment le tournage, sauter sur l'occasion encore plus vite que dans un reportage ordinaire.

Cahiers. *Avais-tu vu leurs films de* « Cinélutte »?

Moullet. J'avais vu *Bonne chance la France* mais pas les autres.

Cahiers. *Donc c'était leur expérience de cinéaste militant qui t'intéressait chez eux?*

Moullet. Oui.

Cahiers. *Moi* (J.-P.F.), *je trouve que l'image n'est pas très intéressante, le montage est prodigieux mais l'image n'apporte quasiment rien, elle ne produit rien, tout se passe au montage. Est-ce que cela n'affaiblit pas un peu le film?*

Moullet. Il n'y a pas de composition préétablie de l'image, on prenait les choses quand elles surgissaient, c'était la course de vitesse. Le premier qui arrivait tournait. Les opérateurs se relayaient à la caméra et au poste d'assistant suivant leur fatigue, leur forme, leur intérêt pour le sujet. Si le sujet n'attirait spontanément ni l'un ni l'autre, ils tiraient au sort celui qui faisait l'image.

Cahiers. *Y avait-il des discussions entre eux et toi sur le positionnement de la caméra? Ou bien tiraient-ils comme ils le voulaient?*

Moullet. Le principe du film, c'est un peu « le regard de la vache », comme dans mes films précédents, c'est-à-dire quelque chose d'extrêmement neutre. Cela les déconcertait un peu.

Cahiers. *Pourquoi le regard de la vache?*

Moullet. Parce que ça ne m'intéresse pas de donner une signification par le cadrage. Donc l'image devait se faire sans idée préconçue. Quelquefois, cependant, l'opérateur apportait sa coloration particulière. D'ailleurs, bien souvent, il arrivait sur le lieu avant moi, et si ça l'intéressait de filmer, il commençait sans moi. Il y a des scènes en bateau où je ne suis pratiquement pas intervenu.

Terres Noires s'est fait un peu dans les mêmes conditions. Il s'agit d'abord d'accumuler toutes les images, puis après on organise le film.

Cahiers. *C'est donc essentiellement au montage que tu assures la maîtrise du film?*

Moullet. Oui. Le film a été organisé essentiellement au montage. Mis à part quelques plans que je savais d'avance où insérer, tout s'est fait au montage. En fait, lors du tournage, il y avait trois directions : ma direction (je réclamais tel ou tel plan) plus les directions de chacun des deux opérateurs (à qui je donnais un cadre et un lieu d'action et ils y allaient).

Cahiers. *Moi* (S.L.P.), *je ne trouve pas que ce soit mal filmé ou plutôt que l'image n'apporte rien, elle apporte souvent quelque chose; j'ai l'impression que la caméra ne s'en tient pas toujours au regard de la vache, qu'elle exprime parfois un point de vue. J'ai souvent entendu Richard et Guy-Patrick développer cette thèse (la caméra doit donner d'emblée un point de vue sur le type interviewé) et il me semble que plusieurs fois dans le film ils t'ont quand même fait le coup, le coup du point de vue.*

Moullet. Dans certaines interviews, oui. Il y a une mise en relief des visages, mais c'était voulu. Une interview, ça se prépare. Surtout celle d'un patron. Un patron, on ne va pas le filmer tout seul, en plan rapproché, mais au contraire en plan d'ensemble. Il faut qu'il y ait la table, des choses signifiantes sur la table; au besoin, on les rapproche un peu, ces choses. S'il y a une figurine derrière, on fait attention qu'elle soit bien dans le cadre. On se mettait tacitement d'accord là-dessus.

Cahiers. *Là, ce n'est plus le regard de la vache.*

Moullet. Un petit peu quand même. C'est assez identique, égal, ça ne bouge pas en général. Le regard de la vache, c'est surtout une question de cadrage, ça n'interdit pas de montrer des éléments caractéristiques, mais tout doit rester sur le même niveau, il ne doit pas y avoir de zoom ou de passage au plan rapproché si quelque chose d'« intéressant » surgit.

Cahiers. *Combien étiez-vous sur le tournage?*

Moullet. Outre les deux opérateurs, il y avait un directeur de production-régisseur, un ingénieur du son et un chauffeur.

Cahiers. *Vous avez beaucoup tourné?*

Moullet. Oui. 21 heures de pellicule. Un peu moins que prévu (4%).

Cahiers. *21 heures, c'est une bonne moyenne pour un film de ce type?*

Moullet. Pas mal, oui. Pour 40 jours de tournage, cela fait 30 minutes par jour de moyenne.

Cahiers. *Le film est en noir et blanc. N'est-ce pas un handicap pour certains circuits?*

Moullet. Non, au contraire. Pour les circuits non commerciaux c'est même plus avantageux. Parce qu'une copie noir et blanc coûte moins cher qu'une copie couleur; donc les possibilités de distribution sont plus grandes. D'autre part, pour certaines ventes, lorsqu'on fait un package copie + droits, on gagne davantage si le film est en noir et blanc. *L'Olivier* et *Anatomie d'un rapport* ont été cédés en Belgique à un même distributeur au même prix. Mais comme la copie couleur de *L'Olivier* coûtait plus cher que celle d'*Anatomie*, c'est *Anatomie* qui a gagné le plus. Pour de tels films, dans un circuit non-commercial, le nombre de spectateurs reste le même s'ils sont en noir et blanc plutôt qu'en couleurs. Quant aux télévisions, ou bien le film les intéresse et ne présente pas de problème pour leurs censeurs, ou bien il ne les intéresse pas et n'est pas sans problème pour la censure et la couleur n'y change rien.

Cahiers. *L'absence de couleurs peut fournir un prétexte, non?*

Moullet. Si le film est mauvais, il faut qu'il soit en couleur. S'il est bon, peu importe le noir et blanc. Encore faut-il qu'ils le trouvent bon.

Cahiers. *Le montage. Comment as-tu procédé?*

Moullet. Au bout de cinq ou six semaines de tournage, ça commençait à s'organiser un peu dans ma tête. Alors j'ai fait une liste des principaux chapitres sans savoir comment je les organiserais plus tard. Et j'ai tourné certains plans qu'intuitivement je sentais manquer dans le film. Dans le film il y a maintenant 19 chapitres, ils ne se voient pas. L'un s'appelle : la distribution des chaînes. L'autre : moi et le film. Un autre : les différences de salaires. Un autre : les aberrations du système économique. Les conditions de vie. Les prix. Les femmes. Les enfants. Etc. Après le tournage, j'ai vu le film plusieurs fois, je l'ai un peu appris par cœur. Puis j'ai fait l'ordre des chapitres, les liaisons et le commentaire d'après les images, mais sans toucher la pellicule. J'ai écrit le film sur un cahier, j'avais le texte des interviews tapé sur papier et je découpais au ciseau ce qui m'intéressait. Et puis j'ai commencé le montage avec ce cahier où tout était écrit, à quelques variantes près.

Cahiers. *Ce montage, ce commentaire, on a l'impression qu'il ne fait grâce de rien, les choses les plus connues sont dites à l'égal des moins connues, il fait feu de toutes les armes théoriques, de toutes les armes idéologiques, il s'en sert à égalité.*

Moullet. Il ne recherche pas l'émotion...

Cahiers. *Il y a quand même de l'émotion, celle de voir une pensée avancer.*

Moullet. J'essayais de tout mettre au même niveau. C'est un vieux principe. Tous les bons documentaires sont faits là-dessus. *Las hurdes*, par exemple. Essayer d'avoir un regard analytique sans interférence d'une sensibilité actuelle. Si on voit le film dans 20 ans, il faudrait qu'on puisse le recevoir directement, sans qu'il y ait des choses qui fassent typiquement 1978. En même temps, comme il s'adresse à des publics très variés, je n'allais pas faire un commentaire qui aille plus dans un sens que dans un autre. Ce sont des faits dont je rends compte.

Cahiers. *C'est un film politique mais sans idéologie. Les mots sacrés,* impérialisme *ou* exploitation, *sont employés avec, semble-t-il, une sorte de non-souci idéologique.*

Moullet. Le mot impérialisme ne doit pas y être souvent.

Cahiers. *Au moins une fois.*

Moullet. Peut-être même deux, y compris une inscription murale. Le mot exploitation, oui. Je me souviens que dans un effort de simplification j'ai éliminé pas mal de mots difficiles. J'ai éliminé totalement le mot monopole, sauf une fois, mais c'est parce que j'ai reproduit les propos à l'Assemblée Nationale d'un député communiste. Je n'ai pas voulu fausser son discours, alors j'ai gardé le mot monopoliste.

Cahiers. *Y a-t-il des références précises derrière le texte du commentaire?*

Moullet. Il n'y a pas de citation.

Cahiers. *Je ne parle pas de citations mais de références théoriques.*

Moullet. Il y a des lois économiques qui apparaissent un peu partout. Mes connaissances économico-politiques doivent plus aux économistes du Tiers-Monde qu'aux économistes en général... Je crois que je n'ai jamais employé le mot plus-value.

Cahiers. *Même quand tu parles des prix?*

Moullet. Oui, peut-être une fois, j'ai dû avoir cette défail-

lance. Je ne voulais pas du mot plus-value parce qu'il est difficile, et tout le monde ne le comprend pas.

Cahiers. *Il y a eu d'autres mots éliminés comme ça?*

Moullet. Beaucoup.

Cahiers. *Il y a aussi dans le film une volonté de montrer la chose au moment où elle est dite.*

Moullet. Oui, il y a une volonté de pléonasme. Cependant, lorsqu'on montre une chose, on dit aussi un propos qui va un peu plus loin que la chose montrée. J'aime bien ce côté super-didactique.

Cahiers. *Tu as cité* Las hurdes. *Le film a-t-il d'autres références documentaires?*

Moullet. Ce qui a un peu déterminé le film, c'est l'œuvre d'Heynowski et Scheumann que j'admire énormément pour leur rigueur didactique. Il y a chez eux aussi ce côté recherche des preuves. Dans mon film, j'aime bien les plans où on prouve avec des balances la triche sur le poids du thon.

Cahiers. *Et le cinéma militant? C'est une référence pour toi?*

Moullet. Je ne sais pas si on classe les films d'Heynowski et Scheumann dans les films militants...

Cahiers. *On peut... mais il y a chez eux une recherche de la capitalisation politique qu'il n'y a pas dans* Genèse d'un repas, *ce qui fait d'ailleurs toute son originalité, tout son prix.*

A propos d'Heynowski et Scheumann, tu connais la thèse de Raúl Ruiz? C'est qu'ils n'existent pas. C'est comme Bourbaki, une signature, un pur concept, c'est l'Allemagne de l'Est, c'est l'État. Et c'est vrai que dans leur filmage, ça se voit; on sent une politique d'État. En somme, le contraire du principe de Genèse d'un repas *qui est de filmer du point de vue d'un individu, d'un sujet bien précis, qui se montre, s'avoue, se désigne. Ruiz prétend avoir rencontré 4 Heynowski et 5 Scheumann, plus les deux qui incarnent le concept dans les festivals.*

Moullet. Il y a aussi *La Spirale,* très didactique.

Cahiers. *Et les films d'Ivens?*

Moullet. Je n'ai pas vu les derniers mais je suis sceptique sur leur point de vue. Il y a une volonté d'émotion, il y a toujours un petit côté fleur bleue chez Ivens.

Cahiers. *Film-enquête,* Genèse d'un repas *emprunte la trajectoire d'Oedipe : celui qui mène l'enquête s'aperçoit, à la fin, que c'est lui le coupable.*

Moullet. Freud... de ce point de vue, le film qui me servait de référence, j'en suis peut-être très loin d'ailleurs, c'est le film de Welles, *F for Fake.* Son point de vue sur la réalité m'intéressait beaucoup. Sauf que mon film est quand même un film didactique. Mais, qui sait, peut-être que *F for Fake* est un film didactique sur les faussaires.

Cahiers. *Godard aussi est assez didactique.*

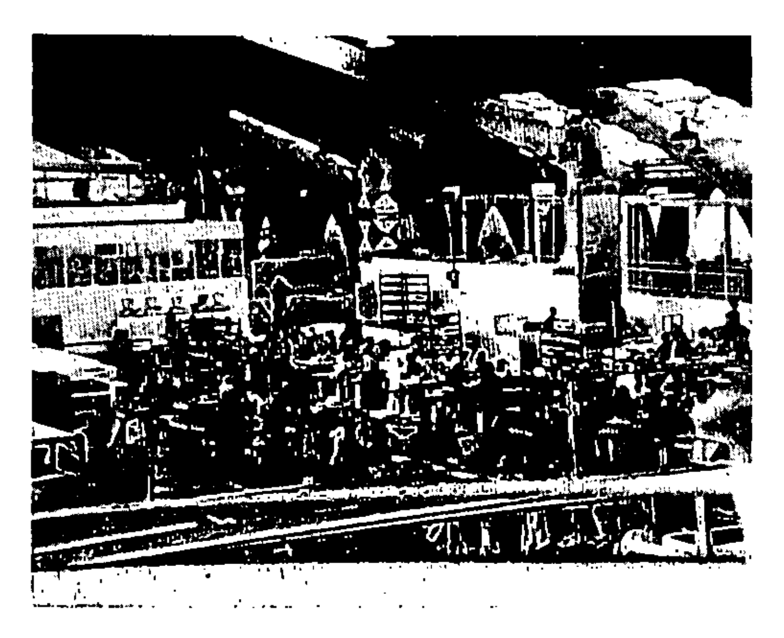
Moullet. J'ai beaucoup aimé *Lettre à Jane,* il m'a beaucoup



Le Sénégal (le thon)



Les travailleurs du thon, à Dakar



impressionné, c'est une analyse très poussée puisqu'il n'y a plus qu'une image dans le film, une image pendant une heure.

Cahiers. *Oui, le didactisme, ça permet de rester en dehors, de se mettre hors jeu. A la différence de ton film, où le point de départ ce n'est pas le thon, les œufs, les bananes, mais les personnages qui les mangent, et qui les mangent dans le film. Il y a quelqu'un dans le plan et c'est lui qui mène l'enquête. D'où l'allure de fiction. A la limite, le commentaire du film bascule dans le monologue intérieur. La voix n'est pas inoriginée comme dans les films didactiques (où on ne sait jamais d'où ça tombe, tout ce savoir).*

Moullet. L'intrusion de la fiction dans le documentaire a toujours été mal reçue par les Français. Les plans écrits, mis en scène, arrivent à brûle-pourpoint. J'aime bien ce principe. Pour moi, fiction et documentaire, c'est la même chose : un élément de travail. Ils sont sur le même plan. C'est quelque chose qu'on fait avec une caméra, qu'on monte. Il y a égalité absolue. J'avais fait *Brigitte et Brigitte* et *Terres noires* de telle façon qu'on pouvait très bien les confondre, ne plus distinguer lequel est le documentaire, lequel la fiction.

Cahiers. *Par rapport à la façon dont la télévision montre les choses, tu te situes comment? A l'opposé?*

Moullet. Pas exactement. Pour les interviews par exemple, on a copié les cadrages télé.

Cahiers. *Je ne parlais pas de cela, mais de cette façon de fonder ton film sur le discours de quelqu'un (toi - réel ou fictionnel) qui ne s'autorise que de lui-même pour penser et parler. C'est incongru, ça, par rapport à la télé. Concrètement, il y a ces interventions plutôt brutales, directes, après une interview tu t'écries : c'est faux !*

Moullet. Je le prouve au plan suivant.

Cahiers. *C'est ça, oui. Donc il ne s'agit pas d'une intervention d'autorité dogmatique, ni de celle d'un savoir spécialisé, auto-suffisant, c'est le discours de la preuve.*

Moullet. Une autre différence avec le discours télévisuel, c'est que dans mon film on saute constamment d'un pays à l'autre. A la télé, on reste dans un pays puis on passe dans un autre, mais on ne saute pas en cinq secondes d'Afrique en Amérique sans qu'on puisse voir tout de suite où on se trouve. A la télé, on aurait fait une partie thon, puis une demi-heure après, une partie banane, etc. Le documentaire doit se fixer sur un seul sujet, c'est une règle fondamentale. Une autre règle veut que le spectateur sache où il est. Mais moi j'ai voulu que dans mon film, comme dans la réalité d'ailleurs, il soit parfois difficile de savoir si l'on est au Sénégal ou en Equateur. L'emprise du capitalisme fait se ressembler de plus en plus tous ces pays. Il y a des images, je ne sais plus si on les a tournées au Sénégal ou en Equateur. Il n'y a guère que la couleur de la peau pour se repérer. Et là, le noir et blanc était intéressant, parce que la couleur fait apparaître des diversités qui, certes, existent physiquement dans la réalité mais trahissent quand même moralement cette réalité.

Cahiers. *Il y a beaucoup d'informations sur le cinéma, dans le film. Cela obéit à quelle nécessité?*

Moullet. En fait, il y a beaucoup de ressemblances entre l'économie du cinéma et l'économie de la banane. J'ai remarqué que les contrats passés entre Luis Noboa (le plus grand exportateur) et les associations de producteurs de bananes ressemblaient exactement aux contrats entre les producteurs de films et les distributeurs français. Avec les mêmes astuces pour faire passer les frais d'édition (ou d'expédition) avant tout paiement aux producteurs.

Cahiers. *L'analogie est amusante mais la nécessité de toutes ces considérations sur le cinéma qu'on trouve dans le film ne s'explique pas seulement par la possibilité d'analogie. Alors par quoi?*

Moullet. C'est normal. C'est un film. Pour faire le tour du sujet, il est normal d'inclure le film lui-même et de voir qu'il y a des rapports d'identité entre ce qui est montré et ce qui montre. Ce repas, il n'apparaît au spectateur que parce qu'il a été filmé.

Cahiers. *Tout est consumé. Le film se brûle lui-même, n'avance qu'en se consumant. De même la connaissance. A la fin, on dirait qu'elle s'auto-détruit, s'immole, se réduit en cendres, quand la question est posée de savoir si la connaissance n'est pas la forme la plus subtile de l'exploitation.*

Moullet. Oui. Sauf que la fin, je ne crois pas qu'on puisse la deviner même quelques secondes avant. On peut deviner que ça va finir puisqu'on ne parle plus du même sujet mais on ne devine pas que c'est le plan final.

Cahiers. *As-tu des projets? Fiction?*

Moullet. Oui, un projet qui devrait se faire dans les Dolomites en août 81.

Cahiers. *Après les présidentielles ! Je veux dire : c'est loin, 81.*

Moullet. Faut le préparer. Et puis s'occuper de la diffusion de celui-là. Et peut-être aussi essayer de sortir mon antépénultième, *Billy the Kid*.

Cahiers. *Pour* Genèse d'un repas, *as-tu déjà une sortie?*

Moullet. Je suis en pourparlers pour une salle sur Paris et, d'après certaines tractations en cours, il y aurait de bonnes possibilités en province. De plus, pour l'instant, les droits de distribution non-commerciale aux Pays-Bas sont déjà cédés et j'espère des réponses positives de plusieurs télévisions européennes, Belgique, Allemagne, Suisse. Du Canada aussi. Peut-être les États-Unis également, si je trouve quelqu'un d'honnête. C'est assez facile, vous savez, de céder des droits aux États-Unis, mais pour se faire payer c'est une autre affaire. Les américains, comme d'ailleurs à un moindre degré les français, se servent de leur puissance économique et il est difficile de récupérer un peu d'argent. Tandis qu'avec l'Allemagne, le Canada ou les pays du Tiers-Monde, qui ont une moindre puissance cinématographique, on traite à des conditions honnêtes.

(Propos recueillis par Jean-Paul Fargier
et Serge Le Péron)

EN REVOYANT *UNE PARTIE DE CAMPAGNE...*

PAR JEAN-LOUIS COMOLLI



C'était en revoyant *Une Partie de campagne,* à Digne. Qu'est-ce que revoir un tel film, si on l'a vu dix fois, je ne sais pas, vingt fois ? S'y faire prendre encore, et en être emporté. Bien qu'on en connaisse tout et que l'on croie n'avoir plus rien à en apprendre, s'y perdre. N'être plus à guetter les signes, dans l'attente et sous le régime du sens ; n'être plus l'héritier de la mémoire des visions passées; se confier au courant du film comme à une force physique d'entraînement, dans un recommencement des émotions qui n'est pas leur répétition et tel que les intensités sensibles paraissent être détachées des formes et des éléments mêmes de l'écriture. Après les étapes de l'enregistrement des informations, du pointage signifiant, ce sera en quelque sorte n'avoir plus accès qu'à une vision décalée, en deça ou au delà d'une accommodation sur les signes, une vision brouillée de ce qu'elle n'aurait plus affaire aux traces de l'écriture mais à son mouvement, et qui serait donc le contraire d'un déchiffrement ou d'une lecture. Je me demande à partir de là si ce n'est pas tout le cinéma de Renoir qui opère ainsi, par détachement des traces, s'il n'exige pas de la part du spectateur cette perte de calage et cette mobilité, si sa mise en scène n'est pas réglée

par le refus de donner prise aux signes (ou de s'y faire prendre) et si ce n'est pas à la fête de leur évanouissement que nous sommes conviés.

On peut dire que tout se passe dans *La Partie de campagne* par *anticipation.* Avant d'être jouée et déployée, chacune des situations est annoncée, prédite, prévue; les désirs, les attitudes et les gestes de la famille parisienne ne nous sont présentés que dans l'après-coup d'un énoncé verbal qui, de les précéder ainsi, les lance, les gouverne, mais en même temps en désamorce la part surprenante : rien d'inédit n'arrive, rien n'arrive que par le dit. L'accomplissement de la fiction semble obéir au programme que très tôt, dès l'exposition des caractères et des lieux, nous délivrent les discours des personnages. La manœuvre de double séduction, par exemple, se réalisera selon le scénario qu'en projette Rodolphe (Brunius), à l'inversion des couples près, il est vrai : mais cette inversion même vient vérifier et réaliser les scrupules et l'inquiétude d'Henri (Georges Darnoux) quant aux conséquences fatales de l'aventure. Les personnages, autrement dit, sont en situation de prophétie, avant de devenir les sujets, voire les victimes, de ce qu'ils ont prophétisé. Une *fonction-narrateur* les occupe et les traverse avant qu'ils ne prennent leur fonction d'acteurs sur la scène fictionnelle. Une description précède l'action, la cadre et empêche ainsi qu'elle survienne autrement que dans la résonance d'une deuxième fois. Ceci confère aux incidents fictionnels un effet d'amorti, de retenu (tout le contraire de l'effet de saillie du coup de théâtre), tel qu'ils n'arrivent que comme le *déplacement* d'un jeu déjà joué. L'énergie narrative n'est pas liée à l'agencement effectif de l'intrigue, à l'articulation des scènes, mais à leur préfiguration. Il se passe là la combinaison curieuse d'une logique fictionnelle nécessaire et rigoureuse – pour ne pas dire rigide et inéluctable – et d'une narration qui n'a rien de péremptoire, rien à gagner de plus, mesurée, douce, sans emportement ni pression. C'est certainement à ce contraste que tient le caractère déchirant du film.

Les situations fictionnelles ne tombent pas seules sous le coup d'un tel principe de *préfiguration :* je crois qu'on peut en étendre la portée au système d'écriture tout entier. Tous les effets de sens sont escomptés longtemps avant qu'ils ne consistent. L'émotion n'est jamais liée à l'accident signifiant, elle ne tient pas plus aux gros plans qu'au reste, à tel cadrage ou mouvement d'appareil qu'à tel autre, elle est préalable et en quelque sorte indifférente à sa condensation dans une figure, son effet anticipe sur les signes qui en rendent la marque visible. La cristallisation signifiante apparaît moins comme l'origine ou la cause que comme l'accomplissement et le *feed-back* de la diffusion des effets sensibles. Le système de cette écriture est aquatique : elle procède par osmoses, dissolutions, courants et flottaisons, une physique et une chimie des corps immergés. Elle suppose, pour filer la métaphore, un spectateur perméable aux impressions sensibles du film et qui les recevrait avant même que les effets de texte ne permettent d'en identifier le sens et la fonction.

Car aussi bien par les interventions narratrices des personnages que par cette préfiguration des effets, il s'agit de placer le spectateur en état de pressentiment, de *prévision.* Le film n'accomplit rien d'autre que ce que le spectateur peut attendre et pourrait déduire de ses impressions premières. Par ce savoir diffus dont il nous dote, par cette capacité de sentir les choses en amont de leur avènement, de supposer le drame à ses prémisses, il ne nous rend pas seulement complices du destin qu'il impose aux personnages et qu'ainsi nous leur imposons avec lui, destin toujours sévère chez Renoir, il fait de la montée progressive de notre émotion le ressort principal de la narration et donc finalement du piège auquel les personnages n'auront pas échappé. Ici les êtres de fiction sont emportés et brisés par le réel de la jouissance du spectateur.

Voilà pourquoi les personnages de Renoir ne se réduisent pas à la somme des besoins fictionnels : ils se règlent sur l'ambiguïté de la maîtrise que, à leur égard, le film accorde au spectateur. Voilà pourquoi les corps figurés sont toujours indécidables et la fiction ne les épuise pas. La loi sociale les détermine, le caractère des classes, des cultures, en font des *types;* mais en même temps, si fortement tranché que puisse être leur typage, il n'aboutit pas à l'effet habituel de mise à distance (rien de moins banal qu'un *type*) : le film induit une familiarité du spectateur avec ces corps, nous en partageons l'existence sensible avec les personnages de la fiction. Le spectateur de Renoir est au fond impliqué dans un drame unique : comment sauver des personnages perdus ? Plus ils nous séduisent et nous touchent, et plus le film prend appui et argument de notre émotion pour les mener au bout du sort que nous savons inévitable. La société est instituée chez Renoir comme une loi qui condamne les personnages, le spectateur est mis du côté de cette loi, non seulement en tant qu'être social, mais dans sa participation, sa complicité aux fictions qu'elle règle, sauf que dans le mouvement du film il passe du côté des personnages, des victimes de ces fictions, et que les jouissances qu'il y éprouve lui apparaissent inconciliablement comme à la fois ce qui concourt à les perdre et ce qui rend cette perte intolérable. La révolte ne passe pas que dans des messages, elle prend dans des émotions, elle peut avoir la violence et l'ambiguïté d'un sentiment.

ERIC ROHMER

PERCEVAL LE GALLOIS



Eric Rohmer et André Dussolier (Gauvain) , tournage de *Perceval le Gallois*

1

LE RÊVE PÉDAGOGIQUE

PAR DANIÈLE DUBROUX

Imaginons que je sois l'élève d'une classe préparatoire au concours d'entrée à l'École Normale d'institutrices (ce que je fus à mon corps défendant). Le sujet de ma dissertation est : « Imaginez le rêve pédagogique d'un professeur de français d'une classe de 5ème ». On me donne quelques précisions sur le profil psychologique de ce professeur : « Son métier est pour lui une vocation, induite par un amour profond de la littérature ».

Je cherche, je cherche. Je ne trouve pas. En désespoir de cause, je vais au cinéma passer le temps que je devrais passer sur ma feuille blanche. On joue un film d'aventures près de chez moi, genre « armures et javelots ». Dans la chaleur moite de la salle obscure, j'oublie tous mes tracas et m'abandonne tout entière au support de celluloïd qui défile sur l'écran. Tout à coup, je sors de ma torpeur. Est-ce que je rêve ? Non, mais c'est bien sûr ! Je suis en train de vivre par procuration (bénie sois-tu, catharsis cinématographique !) ce rêve pédagogique que mon incapacité à me mettre à la place de l'autre (le professeur) m'interdisait d'imaginer. Je cours chez moi noircir ma feuille avec cette frénésie particulière du cancre qui se découvre enfin inspiré. Et j'écris :

Il était une fois un professeur inquiet qui se sentait de plus en plus menacé dans son enseignement par la concurrence illicite de la télévision et tous ces succédanés : audio, visuels, tactiles, digitaux etc... Son programme est la littérature du « Middle Age », il croyait que l'utilisation de cette américanisme un peu western convertirait quelques adeptes, mais non. Il ne voyait plus comment intéresser ses élèves (punks déjà pour la plupart) aux charmes surannés de notre vieille littérature courtoise. « Le merveilleux ? Bof... » disaient ces potaches. Alors cet enseignant modèle se creusait le cigare pendant ses nuits d'insomnie. Comment allait-il leur présenter demain, au cours, ce vieux manuscrit poussiéreux en ancien français d'un certain Chrétien de Troyes ? Il dirait par exemple avec un air gourmand : « Je vais vous lire quelques passages épicés du premier roman français... vous n'êtes pas sans savoir que « roman » signifie à l'origine : œuvre écrite en langue romane ...». Mais il imaginait déjà le regard terne et l'air blasé de ses prépubertaires. Quels détails alléchants et malgré tout authentiques sur les us et coutumes du XIIème siècle pourraient bien attirer leur attention ? La musique ? Mais oui, ils en sont tous fanas à cet âge. Il amènerait un disque des Carmina Burana. Et les costumes ? S'il arrivait demain en armure, jouant sur ce goût inné des enfants pour le travestissement ?

Mais notre professeur sombrait peu à peu dans un sommeil agité et bientôt merveilleux, car il fit ce rêve : il montait avec ses élèves une comédie musicale : « Perceval's Song Gesture », dans le plus grand respect du texte et en costumes d'époque.

Tous les élèves (même les primaires) étaient emballés par ce spectacle. Contaminés, ils parlaient tous en ancien français et accrochaient des posters de Perceval au dessus de leur pick up. La comédie avait tant de succès que notre professeur voyait s'ouvrir devant lui une nouvelle carrière, il fit un film de « Perceval 's Song Gesture », en gardant les élèves qu'il avait dûment formés, comme comédiens. Naturellement les critiques s'y intéressèrent et voilà ce que certains écrivirent :

Postulons que le film *Perceval le Gallois* est la concrétisation d'une sorte de rêve pédagogique, artistique. Comme tous les rêves il constitue la réalisation d'un désir dans l'agencement d'un univers particulier (onirique) selon des lois qui lui sont propres. *« Les rêves*, dit Freud dans « Die Traumdeutung », *reposent pour une bonne part sur les impressions laissées par des évènements de la vie infantile, mais ils sont à l'égard des souvenirs d'enfance auxquels ils se rapportent un peu dans le même rapport que ces palais baroques de Rome à l'égard des ruines antiques : pierres de taille et colonnes sont servi de matériel pour construire des formes modernes ».*

Arguons de cette métaphore freudienne au compte du dernier film d'Eric Rohmer :

Perceval le Gallois (le film) repose pour une bonne part sur les impressions laissées par les souvenirs scolaires de notre enfance (images en couleurs des livres d'histoire de l'école primaire), mais il est à l'égard de ces souvenirs auxquels il se rapporte un peu dans le même rapport que ces images d'Epinal à l'égard des vestiges des austères châteaux forts : un décor ellipsoïdal (retrouvant la courbure de l'arc roman) et la découpe stylisée d'un château ont servi de matériel pour construire une forme, un espace cinématographique moderne.

En effet, il ne s'agit pas dans *Perceval le Gallois* de reconstruire une soi-disant réalité médiévale (les « palais baroques ») qui ne serait obligatoirement que son simulacre, mais plutôt un rêve contemporain sur cette réalité reliquaire à partir d'un support matériel minimum : l'extrême sobriété du décor, le schématisme presque abstrait de ses composantes (arbres, château, rivières, rocher). L'absence de tous objets, détails, accessoires qui viendraient remplir le cadre ou l'agrémenter énoncent ce parti pris rigoureux d'un refus de reconstitution du référent historique. Un tel dispositif traduit par ailleurs une sortie de méfiance iconoclaste pour les facilités de la représentation.

Le rejet du faste, de la profusion luxuriante (qui est de règle dans les films d'époque) et d'une vision romantique qui aurait pu tirer parti de l'aspect mythique du roman de Perceval (la référence aux légendes celtiques) a en soi quelque chose de calviniste : redécouvrir le contenu du Livre et l'enseignement édicté dans son texte afin de rejeter le support matériel fastueux par lequel l'église catholique « a dévoyé le sens profond des Ecritures ».

Mais si *Perceval le Gallois* se trouve entaché d'une préoccupation de cet ordre par rapport aux traditionnels modes de figuration du film dit de chevalerie, l'univers qu'il organise n'est ni

glacé, ni austère, il a au contraire les couleurs chatoyantes d'un beau livre d'images (sages) auquel le son vient donner la teneur d'un spectacle : le « Perceval's Song Gesture » (rêve de mon professeur). Ce spectacle que certains ont comparé, un peu légèrement, à une comédie musicale, réussit la difficile gageure de rassembler en un unique objet tous les éléments d'un savoir de la représentation d'une époque (le XIIème siècle en l'occurrence) en les intégrant dans une *forme vivante* (dans le film l'ancien français, langue d'érudit utilisé comme langue vivante est l'illustration de cette gageure, de ce pari même avec ce qu'il contient d'utopique).

Ce savoir, dont nous parlions, relate un certain mode de voir (la peinture) et d'écrire (le roman courtois) dont témoignent les sources iconographiques et manuscrites de l'époque contemporaine à la rédaction du roman de Perceval par Chrétien de Troyes. L'image du film d'Eric Rohmer réinvestit à son propre compte les principales composantes de cette picturalité médiévale : lumière colorée en champ total, absence d'échelle de perspective, décor peint comme ceux des mansions dans la représentation des mystères. De même le son (tout en direct) retrouve les formes prosodiques de la récitation (chantée, mimée, accompagnée d'un rythme musical monodique) des trouvères. Mais tous ces éléments composites d'un savoir rapporté dans le champ filmique vont créer un univers en soi où



Fabrice Lucchini

le docte (le savoir) cède le pas au spectalce et où les références se perdent et ne sont plus du tout indispensables à la compréhension du film (l'inverse de *La Chanson de Roland* qui exigeait une parfaite connaissance du texte pour arriver un tant soit peu à s'y retrouver). C'est en ça que *Perceval le Gallois* organise, comme le rêve dont je faisais mention après Freud, au début de ce texte, une forme moderne à partir de vestiges (reliqùes de savoir et d'images de ce savoir).

Cependant, la dimension onirique ne vient pas du mode de représentation caractéristique du rêve (images foisonnantes, fantastiques ou surréalistes), elle naît de ce *regard illuminé*, de rêveur éveillé ou de somnambule que porte Perceval (via Fabrice Lucchini), sur le monde qui l'entoure, Or, ce monde est pour le spectateur à la fois trop simple, puisqu'il est immédiatement compréhensible, toujours dénoté (tout ce qui est dit est montré dans le plan ou désigné par les comédiens qui miment les substantifs qu'ils énoncent) et trop emblématique (un seul château, une seule forêt pour figurer des lieux divers, censés être éloignés les uns des autres à des jours, des mois de chevauchée). On retrouve pas les composantes métaphoriques et difficilement déchiffrables par lesquelles le rêve entretient son mystère et structure sa symbolique. Si bien qu'il se crée entre le regard de Perceval (qui guide le regard du spectateur, lui fait découvrir en même temps que lui ce monde de la chevalerie) et le regard du spectateur un étrange strabisme, une inadaptation spéculaire. C'est précisément dans cet écart que se constitue le véritable univers onirique du film. En effet, un des scénarios fréquents du rêve construit ce type d'écart incohérent entre le regard et la réalité sur laquelle il se pose. Le rêveur se voit regarder avec des yeux étonnés, stupéfaits, une réalité qu'il connaît ou qui n'a en soi rien d'équivoque. Du coup cette réalité apparemment déchiffrable se charge d'étrangeté à cause du regard que le sujet rêvant se sent poser sur elle, il cherche où il y a lieu objectivement de s'étonner ou de s'émerveiller. En fait ce regard-là traduit la reviviscence (subjective) du regard de l'enfant que nous étions sur le monde qui l'entoure.

Le regard halluciné de Fabrice Lucchini (les « big blue eyes »), reproduit ce regard d'enfant que la réalité rend coi (il regarde ébahi passer le Graal dans le château du roi Pêcheur sans oser prononcer un mot). Mais le dispositif de représentation qui est mis en place dans le film postule autant cette place symbolique de l'enfant spectateur (ébahi par la réalité qui l'entoure) que celle de l'enfant acteur, selon les conventions démiurgiques en vigueur dans les jeux d'enfants : le « tu serais Perceval, tu serais le roi Arthur, tu serais Blanchefleur, et cette boite ce serait le château, ce pilier ce serait un arbre...» Le fait que les comédiens se désignent eux-mêmes à la troisième personne quand ils sont en train d'agir (quand il se tait, Perceval dit : « il n'ose parler », Blanchefleur dit : « elle pleure », quand on voit des larmes couler sur ses joues) redoublent l'effet de cette distance « conventionnelle » où les enfants se retrouvent d'amblée en pays de connaissance, alors que les adultes ont l'impression qu'on les égare ou qu'on les prend pour des sots. En fait ils sont mauvais joueurs. Mais il faut dire plus. Ce mode de jeu conventionnel n'est pas laissé à sa complaisante dérive (en cela, il se distingue du spectacle de patronage), il est pris dans un système, un ordre, une relation qui est celle du maître et de l'élève, dans l'optique de la réalisation d'une œuvre d'art (ou, comme on disait autrefois, d'un « bel ouvrage »). Certes il y a bien cet aspect artisanal dans le film (chanteurs et musiciens non professionnels, acteurs débutants, cavaliers inexpérimentés). Mais tout cela, en parfaite adéquation avec le texte de Chrétien de Troyes (dont le thème est bien celui de l'apprentissage) n'est pas laissé en état, mais destiné, « dressé », dans l'objectif d'une perfection, d'une rigueur artistique. Ces corps que sont Perceval, Blanchefleur, la Pucelle aux petites manches etc., ont dû apprendre à l'être parfaitement (logiquement dans ce système, ce sont les acteurs traditionnels, « pro », qui se trouvent les moins adaptés), selon un mode qui n'est pas loin de celui en vigueur dans le compagnonnage : un maître, des élèveset un chef-d'œuvre à réaliser.

Danièle Dubroux

2

POOR AND LONESOME...

PAR FRANÇOIS GÉRÉ

« Le fracas des chaînes de ma mortalité m'avait rendu sourd, juste châtiment de mon âme orgueilleuse ; je m'éloignais toujours plus loin de vous et vous le permettiez. Mon cœur bouillant s'agitait, se répandait, se dissolvait en débauches, et vous vous taisiez. O ma tardive joie ! »
Saint Augustin

Ce qui, toujours, donne une valeur d'exception aux premières minutes d'un film, c'est qu'elles ont pour enjeu cette position qui sera la nôtre, durant toute sa durée. D'elles, bien souvent, dépendent notre croyance, notre participation ou notre plaisir. Si nous sommes prêts à passer contrat avec l'auteur – après tout, nous sommes venus aussi pour ça – ce n'est jamais à n'importe quel prix. A ces premières minutes de nous convaincre que ça en vaut la peine, que de ce marché nous ne sommes pas les dupes. Or, plus le réalisateur, à ce moment crucial, heurte nos habitudes perceptives et notre confort culturel, plus les risques qu'il prend sont grands.

Car si, dans toute fiction, le spectateur reste toujours le même, selon une programmation du regard et de l'écoute, sa place, d'un film à l'autre, reste infiniment jouable, variable, mouvante. La réussite des premières minutes crée entre ce film et nous ce rapport intime et unique, objet de notre désir.

Rarement, autant que dans *Perceval le Gallois*, le pari des premières minutes aura été engagé avec autant d'audace, et rarement à mon avis, gagné avec autant de bonheur. Un tel pari suppose, comme on va le voir, de la part de Rohmer, une prise en compte du spectateur, un respect du contrat passé avec lui qui me paraissent faire aujourd'hui tout le prix de son travail.

Dans la rencontre de Perceval et des cinq chevaliers par quoi se scelle le destin du héros et se noue la fiction, tout n'est qu'étonnement pour le spectateur, déroute du regard et de l'ouïe.

Que voyons nous, qu'entendons-nous qui nous surprenne, à la limite du refus ?

Rien de ce que nous voyons ou entendons ne correspond aux conventions d'une reconstitution ordinaire. En premier lieu parce que la langue, tantôt chantée, tantôt parlée, même si, de sonorité, elle nous paraît familière, pose par son étrangeté quelques problèmes de compréhension. Cette étrangeté s'accentue, lorsque nous apparaissent les premiers éléments scénographiques, le manoir doré, le cyclo peint, les arbres – désormais célèbres – de carton et d'acier.

Nos habitudes de vraisemblance sont d'autant plus heurtées que dans cet espace évoluent, bien réels, des hommes, des chevaux dont les dimensions, les volumes, conformes, eux, à nos principes d'accommodation, accusent la dissemblance proportionnelle des éléments de décor. De l'affolement de nos perceptions surgissent des questions : quel est cet univers ? Quel est son principe d'organisation ? Quel rapport entre le chœur et les autres personnages, entre ces images et ces sons ?

Notons en premier lieu que cette rencontre est filmée comme une *apparition*. La vue des chevaliers produit sur Perceval un tel éblouissement qu'il les prend pour des anges et pour Dieu celui qui s'avance vers lui. Devant cette brillance, il tombe à genoux en récitant le « Notre Père ». Pourtant cette soumission ne sera que de courte durée. Sitôt détrompé sur la nature de celui qui l'a abordé pour le questionner, Perceval, inversant places et rôles, s'empare de la parole. Non seulement il ne répond pas aux demandes réitérées du Chevalier, mais impose ses propres questions avec toute la force de sa naïveté curieuse, de telle sorte que l'autre se voit comme contraint de lui répondre. Ce reflet du divin, harcelé, palpé, trituré, soupesé doit finir par avouer sa vérité. Et pour nous spectateurs, l'image du Chevalier aura été autopsiée, découpée en ses unités signifiantes : lance, écu, haubert. Qu'est-ce donc ? A quoi cela sert-il ? Assigné avec Perceval à la place de l'élève avide de savoir, le spectateur a donc, avec lui, accès à une connaissance. Celle, très exacte, de ce que Deleuze appelle « agencement féodal » : homme-cheval-étrier. A mesure de l'apprentissage de Perceval, nos renseignements sur cet agencement deviendront toujours plus précis, notre connaissance plus parfaite, comme si, à chaque fois, la caméra se rapprochait de la vérité de l'objet, nous faisant accéder au secret de son utilisation et de sa fabrication. (Un peu plus tard, lors de la mort du Chevalier Vermeil, nous verrons les attaches du haubert, les fixations du heaume).

De *La Marseillaise*, Truffaut disait qu'on avait l'impression de regarder un montage d'actualités de la Révolution française. Non certes pour la vraisemblance de la reconstitution mais pour la précision admirable de certains éléments concrets : la charge du fusil en douze temps, pour ne donner qu'un exemple fameux. On pourrait dire la même chose pour ces gros plans de la machine de guerre féodale. Plus que toute autre, la fiction historique a besoin, pour enraciner la croyance du spectateur, de cette présence d'objets vrais, de cette archéologie du fonctionnel qui ne triche pas avec notre regard. On aura compris que cet attachement minutieux au concret de l'objet fait étroitement

système avec la stylisation du décor, que chacune de ces deux séries d'éléments ne se soutient que par rapport à l'autre : jeu à double sens d'une stylisation théâtrale et d'un concret cinématographique. Pas plus qu'il ne cherche à recopier les miniatures du XIIe siècle, Rohmer ne se prête au jeu de la fausse reconstitution vraisemblante. Son but : nous installer dans un lieu purement cinématographique, structuré par le rapport dialectique entre l'imaginaire et le réel médiéval, ni trop éloignés – nous en perdrions la chair –, ni trop rapprochés, nous en manquerions l'esprit.

Revenons au dialogue entre Perceval et le Chevalier. Nous y trouvons aussi le programme, la clé du système esthétique du film. Comment donc Perceval questionne-t-il le Chevalier ? En désignant ce que nous spectateurs voyons dans l'image. Comment le Chevalier répond-il ? En nommant chacun des éléments désignés, en lui affectant des attributs. Leçon de langage, bien sûr. Mot à mot, objet par objet, ce dialogue effectue un inventaire et une vérification : qu'à chaque mot correspond bien une image, à chaque image un mot. La mise en scène se fonde sur un contrat de fidélité, fou, au texte de Chrétien de Troyes (mais aussi contrat vis-à-vis du spectateur) ; que rien du texte de référence ne manquera à être montré, que l'on n'en adaptera pas l'esprit, qu'on en figurera la lettre, la virgule même. La soumission à une loi aussi orgueilleuse et tyrannique suppose nécessairement la présence constante du texte sous trois formes, à la fois comme représentation, effet d'énonciation et représentation de cet effet.

Comme *représentation,* c'est-à-dire les décors, les costumes, les personnages, l'action elle-même dont les images sur l'écran ne se soutiennent que d'être proférées comme images du texte. Comme *effet d'énonciation,* soit le premier plan du film, le chœur, héraut du texte, mais aussi Perceval se désignant à la troisième personne, ou encore des regards-caméra, des adresses au spectateur.

Comme *représentation de cet effet,* d'abord parce que toujours l'énonciation fait image d'elle-même (elle pourrait n'être que « off ») en sorte que nous finissons par oublier qu'elle est cause première de l'image pour, progressivement, la percevoir au moins autant comme le produit de l'image que comme sa cause ; ensuite parce que cette représentation est jouée et sécrète ses propres effets de fiction ; enfin, parce que, loin de fonctionner à la distanciation, elle est intégrée à l'action pour la souligner, la relancer, s'installant avec elle, en elle, dans une relation d'échange, de circulation dynamique dont le film capitalise la somme des effets fictionnels.

Par ce système, véritable tour de force (un peu trop fait peut-être pour impressionner), Rohmer réussit à éviter l'insuffisance de la simple illustration du texte par l'image et à échapper aux pièges de la connotation qui nous ferait faire le saut dans le sens inverse, celui de la drague idéologique. Le classicisme et la modernité du film, c'est aussi, par la présence du texte, de travailler avant tout dans le champ de la dénotation.

Après ces premières minutes, où nous avons assimilé les principes de cette fiction surprenante, nous voici prêts à suivre Perceval dans toutes ses aventures et Rohmer dans toutes ses audaces.

Cette captation du spectateur serait-elle même trop parfaite, qu'on se prenne à regretter que l'avantage acquis n'ait pas été poussé plus loin, à regretter, à un moment que je situe chez Blanchefleur, immédiatement après le premier duel, une certaine déflation signifiante et, partant, une baisse de régime de la fiction ? Comme si, des effets de répétition nécessairement programmés par le texte, la mise en scène de Rohmer n'avait pas su – pas pu ? – jouer pour les reverser à son crédit, mais s'y était abandonnée. La très savante variation des axes a beau faire, elle ne parvient pas à réactiver un matériau déjà consumé, à éviter quelque monotonie. D'où le bonheur de la fiction-Gauvain, qui ne s'explique pas seulement par son allégresse d'écriture mais aussi par une reprise de fiction à quoi l'épisode du Graal, par cela même qu'il n'a pas de développement, n'était pas parvenu.

Car de la place que Rohmer nous a assignée, du contrat qu'il a passé avec nous en nous faisant accepter le sien, le film court en permanence un risque extrême, celui de décevoir notre exigence de spectateur-élève, de spectateur-enfant, de ne pas satisfaire notre appétit de savoir et de fiction. Ce risque, il faut aller en chercher les raisons au delà de ce qui ne serait que la performance un peu gratuire de quelque grand esthète. Rohmer partage en effet avec tout auteur un tant soit peu exigeant ce fantasme d'un public dont le regard serait celui d'un enfant. Avec comme particularité que ce fantasme passe dans le réel : Rohmer montre son film en milieu scolaire et semble se soucier au moins autant, si ce n'est plus, des réactions de ce public enfantin que de celles du public adulte, du coup piégé par *anticipation.* Anticipation du regard : nous voici requis de revenir à quelque fraîcheur des sens, aux premiers temps, naïfs, des perceptions innocentes; anticipation culturelle, que savons-nous, de ce Moyen Age courtois, de plus que n'importe quel enfant ?

« *On dit parfois,* écrit Deleuze, (« Dialogues » p. 89-90) *que le roman a atteint son achèvement, quand il a pris pour personnage un anti-héros, un être absurde, étrange et désorienté qui ne cesse d'errer, sourd et aveugle. Mais c'est la substance du roman : de Beckett à Chrétien de Troyes, de Lawrence à Lancelot, en passant par tout le roman anglais et américain. Chrétien de Troyes n'a pas cessé de tracer la ligne des chevaliers errants, qui dorment sur leur cheval, appuyés sur leur lance et leurs étriers et qui ne savent plus leur nom ni leur destination, qui ne cessent de partir en zig-zag, et montent dans la première charrette venue, fût-elle d'infâmie. Pointe de déterritorialisation du chevalier. Tantôt dans une* hâte fébrile (souligné par moi) *sur la ligne abstraite qui les emporte, tantôt dans le trou noir de la* catatonie (idem) *qui les absorbe.* »

Hâte fébrile et catatonie, tels vont être en effet les états que manifeste le corps de l'acteur Fabrice Lucchini, aux différentes étapes du trajet de Perceval. Corps qui, à lui seul, dans sa multiplicité, fait fiction dans le film, dont J.-C. Biette me disait qu'à son avis, il était aussi et peut-être avant tout un documentaire sur Lucchini. A la façon dont Bazin remarquait que Dreyer avait fait un documentaire sur Renée Falconetti. Mais avec cette différence que Lucchini, admirable, tend à disqualifier tous ceux qui l'approchent, à vampiriser la faible substance des acteurs qui se mesurent à lui. Si Dussolier-Gauvain est de ceux qui tirent le mieux leur épingle du jeu, c'est certainement parce que, dans sa propre histoire, il bénéficie de ce rééquilibrage des corps dû à l'absence de Lucchini.

Hâte fébrile donc que le départ de Perceval du manoir maternel, que ses débordements brutaux, presque obscènes, sur la nourriture ou sur la pucelle à l'anneau que, par force, il dévore de baisers, comme si elle n'était que de la chair. Hâte fébrile encore à détruire dans le combat l'adversaire. Voyez dans le

duel avec Clamadieu des Iles, cette façon comique dont Lucchini enfonce son casque jusqu'aux yeux.

Elle est aussi terrible parce qu'elle prépare, dans la seconde qui suit, la ruée destructrice de Perceval sur son adversaire.

Catatonie. Absolue, dans la contemplation des trois gouttes de sang sur la neige. Figé, le corps ne réagit que comme machine réflexe à la nécessité du combat. Catatonie de cinq années, trou noir, amnésie jusqu'à la rencontre des pèlerins, au jour du Vendredi Saint. Hâte fébrile et catatonie, double figure du corps habité d'un seul désir, erratique. Erratique parce que Perceval en s'y soumettant se tient à la fois dans l'erreur et dans la faute.

L'erreur, tout d'abord, consiste à se tromper de modèle social. Le roman de Chrétien de Troyes a cette fonction idéologique, presque propagandiste, dont la portée n'a pas échappé à Rohmer, de constituer, contre l'idéal ancien du chevalier laïc, Roland, l'idéal nouveau du chevalier courtois mais surtout chrétien, celui qui reconnaît, en s'y soumettant, la Paix de Dieu, par laquelle s'affirme la suprématie idéologique de l'Église dans la stabilisation du nouvel ordre féodal qui triomphe au XIIe siècle. Au Dieu des temps de violence et d'anarchie, Dieu de l'Ancien Testament, succède le Christ et, avec lui, une conception apaisée des rapports sociaux au sein de l'aristocratie militaire. Tel est le sens qu'il faut donner à la façon opposée dont le sénéchal Ké et Gauvain abordent Perceval.

On aura compris que dans le Moyen Age, Rohmer a fait un choix. Celui d'un moment bien délimité dans la chronologie, où se constitue un imaginaire social pour lui familier parce que concordant avec l'anthropologie ironique mais compréhensive des *Contes moraux*, toute de soumission à un dieu christique. Et si, finalement, ce Moyen Age est volontairement maintenu à une certaine distance de nous, sans actualisation, si ce texte de Chrétien de Troyes *paraît* fétichisé, comme objet de connaissance et de culture, c'est parce que ce moment et cet imaginaire ne sont pas dissociables du présent, pour une conscience qui ignore résolument la notion même d'évolution et de transformation, autre que d'apparence. Affaire de forme donc. Mais de forme originelle. En constituant par le romanesque le modèle du chevalier courtois, Chrétien de Troyes participe de ce grand mouvement d'accès du corps chrétien à l'imaginaire, parce qu'enfin réconcilié avec Dieu, il pourra en partager le monopole. *Perceval le Gallois* entame donc, par le geste de son écriture, l'immense potentiel de fiction qu'étaient les Évangiles.

Faute également, disions-nous. Le grand adversaire de Rohmer, ce serait Nietzsche, qui dans « Le cas Wagner » affichait son mépris pour « Parsifal » : *« Mais le* contenu *des textes wagnériens ! Leur contenu mythique, leur contenu éternel ! – Question : comment analyse-t-on ce contenu, ce contenu éternel ? – Le chimiste répond : on traduit Wagner dans le réel, dans le moderne, – soyons plus cruels encore! Dans le bourgeois ! Qu'advient-il alors de Wagner ? – Entre nous, je l'ai essayé. Rien n'est plus divertissant, rien n'est plus à recommander aux promeneurs, que de se raconter Wagner en proportions rajeunies : par exemple, Parsifal comme candidat en théologie, ayant passé par l'enseignement d'un lycée (ce dernier point est indispensable..pour la* pure insanité) ». On peut sans grand risque d'erreur tenir pour certain que c'est par une démarche identique que Perceval rejoint le héros rohmérien des *Contes moraux* et que, pour les raisons les plus rigoureusement contraires, Rohmer aime Perceval, héros innocent et coupable en même temps.

De quelle faute Perceval s'est-il donc rendu coupable ? De n'avoir pas demandé ce qu'était la lance qui saigne, ni « de qui le Graal était servi » ? C'est ce qu'il croit, et nous avec lui, lancés sur une fausse piste par la demoiselle hideuse. Eh bien pas du tout ! Ce dont il est coupable, lui révèlera l'ermite, c'est d'avoir quitté sa mère et d'avoir ainsi provoqué sa mort. En d'autres termes, d'avoir éprouvé ce désir, pour elle mortel, de devenir chevalier. Faute pourtant bien nécessaire. Sans elle, d'abord pas d'errance, pas de romanesque. Notons par parenthèse que si l'on tient absolument à tenir Rohmer pour un pervers, c'est dans cette intrication de la faute et de la fiction, celle-ci n'existant que pour et par celle-là, qu'il faudrait chercher et non dans je ne sais trop quel voyeurisme puritain. Faute nécessaire aussi parce qu'elle ouvre au corps laïc la voix de son salut, c'est-à-dire sa transfiguration en corps chrétien. « Felix culpa », donc, comme l'écrivait déjà Pascal Bonitzer dans un très bel article sur *La Marquise d'O* (*Cahiers* No 272) auquel je renvoie pour ne m'intéresser qu'au sens tout particulier que prend ici la nécessité de la faute et à sa *résolution imaginaire*.

« Dans le christianisme, écrit Jean-Joseph Goux (« Iconoclastes », p. 27), *la loi rigoureuse du symbolique (du contrat) est dépassée au profit de la* foi *incandescente de l'imaginaire. Quelque chose de la violence aveugle de l'interdiction de l'inceste se relâche, et un rapport différent s'institue à la mère, à la femme, à la matière. »* Alors que déjà il s'éloigne du manoir, Perceval se retourne. Il voit sa mère s'effondrer aux bras de ses suivantes. Il repart. Ce lien qu'il vient de trancher, en même temps que le fil de ses jours, *devait l'être* aussi pour que se fasse enfin le partage entre la mère et la femme, pour que cette mère devienne femme spirituelle. A demeurer auprès d'elle, Perceval n'eût certes pas commis la faute qu'on lui reproche ensuite, mais serait demeuré indifférent à la vraie conscience chrétienne, pur de toute faute, c'est-à-dire dans cet état d'innocence que la pensée chrétienne a toujours affublé des horreurs du paganisme. La mort de la mère crée la faute et le salut de son fils, rompant une attache trop ambiguë – elle le retient étrangement à l'écart de toute présence paternelle – et trop matérielle pour se maintenir longtemps acceptable dans le contrat symbolique, le marquage de la loi du père. Rappelons-nous que lors de sa rencontre avec les cinq chevaliers, Perceval croit d'abord, certes pas par hasard, voir Dieu. Par la rencontre (l'intersection symbolique, qui tranche définitivement le lien maternel), se manifeste, irréductible, l'interdit.

La nostalgie de la mère perdue, d'un retour auprès d'elle, retour doublement impossible, aussi bien dans le réel – elle est morte – que dans le symbolique – elle est interdite – devient alors la hantise et la cause de l'errance de Perceval. Jusqu'à ce que, par une autre rencontre qui fait suture, celle des pèlerins, il apparaisse que la seule résolution possible se situe dans l'imaginaire. Imaginaire du salut du corps laïc parce qu'à travers le spectacle de la Passion, sa figuration, il accède au Christ et s'accomplit dans le corps chrétien.

Logique rigoureuse donc que le choix de Rohmer de représenter, à la fin du film, la Passion. Logique aussi que d'avoir choisi de la filmer au plus près de l'imaginaire figuratif médiéval. Logique que Lucchini soit ce Christ, en qui Perceval peut résoudre ce que son désir avait noué, hallucinant, de chaque côté de la croix, sa mère et Blanchefleur, son amie. Logique enfin cet apologue rohmérien de réconciliation et d'apaisement des convulsions de la fiction.

Mais étonnant ce dernier plan de Perceval, repartant à cheval, déjà loin. Poor and lonesome.

CRITIQUES

MESSIDOR
(ALAIN TANNER)

Jeanne et Marie ont tout juste vingt ans. La première, citadine, « rat des villes », décide de quitter le foyer (où elle vit avec son jules qui est étudiant comme elle) et rencontre l'autre, « rat des champs » qui ne veut pas rentrer au foyer (où elle vit avec sa mère). Tel est le point de départ, assez banal, de la fiction de *Messidor*, centré autour du voyage des deux filles sur les routes hasardeuses de Suisse.

A l'origine, mouvement d'exode, sortie du foyer familial, mise en marge, et bien sûr, mise en disponibilité pour vivre une fiction, une histoire. La question qui consiste à se demander pourquoi ces filles sont en rupture de ban ne se pose pas : pas de « bonnes raisons », pas de bon discours qui justifie l'absurde pari qu'elles décident de (se) jouer en menant jusqu'au bout leur périple, pas de causalité sociale ou politique *au départ*, mais plutôt la banalité d'une décision de rompre les amarres avec l'accrochage social normé. Cette banalité ne mettra que plus en valeur leur disponibilité à affronter les faits divers quotidiens qui les attendent et qui en feront autant les protagonistes que les victimes du tragique destin qui ponctue leur trajet.

Messidor est aussi une fiction de type « Petit Poucet ». Les filles, bientôt sans argent, n'ont plus de mot de passe : du coup, elles font la manche, quémandent sans se faire comprendre, volent mais laissent des indices derrière elles, laissent des traces que d'autres poursuivent, voyagent sans bagages – à part ce revolver volé et encombrant –, donc sans monnaie d'échange. Tout le monde connaît la formule « l'argent n'a pas d'odeur », particulièrement vraie en Suisse, pays qui abrite l'argent des autres pays. Eh bien *Messidor* prend cette formule à la lettre en l'inversant, en prouvant que moins on a d'argent, plus on a d'odeur, plus les odeurs viennent à vous, vous prennent au corps ou se dégagent de votre corps. Dans *Messidor*, le signifiant olfactif est capital : Jeanne et Marie, très vite, puent, portent leurs odeurs, sentent de tout leur corps, et laissent tout au long de leur balade des traînées odoriférantes, comme le Petit Poucet laissait ses petits cailloux derrière lui. Les deux filles se laissent envahir par leurs odeurs, les acceptent, au fur et à mesure qu'elles se laissent envahir par leur personnage et qu'elles l'acceptent pleinement. C'est un des points forts du film, le mérite en revient à Tanner, rare cinéaste à prendre sérieusement en compte la personnalité et les problèmes de personnages jeunes, d'un point de vue qui ne serait ni complètement le leur (démagogique), ni celui du sociologue (point de vue qui épingle sans s'impliquer), mais d'un point de vue à la fois de compréhension et d'angoisse, de peur aussi devant ce mélange d'enfance et de gravité, de morbidité, qu'on trouve chez Jeanne et Marie. Je ne serais pas complètement étonné si ce scénario, cette histoire de deux filles accidentellement devenues des meurtrières, ne faisait pas peur à Tanner lui-même, si cette fiction ne lui échappait pas, peu ou prou.

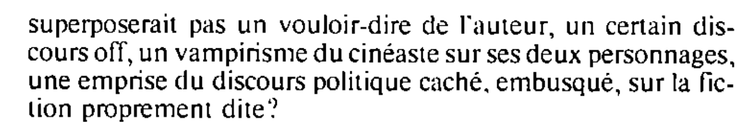
L'odeur est une trace, ouvre une voie, elle inscrit de l'écriture, du sens, qui provient du corps même, sur un autre corps qu'est la Suisse, corps hygiénique, propre, sans odeur (le signifiant Suisse renvoie à une absence d'odeur, une asepsie), que les deux filles vont parcourir, labourer : la scène où un conducteur se demande ce qui sent si mauvais dans sa voiture et à qui les filles répondent honnêtement « c'est nous », est à la fois comique et étrange. Quand il leur demande de descendre de voiture – pour ne pas que la voiture de son patron sente mauvais – on sent une certaine gêne en nous : comment ne pas sentir l'odeur trop marquée (du corps) de l'autre comme une agression !

Il est difficile de ne pas se demander si *Messidor* ne décrit pas le trajet d'une dérive. Je pense plutôt qu'il en montrerait l'impraticabilité, l'impossibilité dans un paysage où il est inéluctable de se heurter au corps social, de se cogner à ses règles (le corps social est aussi une Institution avec ses rappels à l'ordre), dès lors qu'on s'abandonne à la route, *sans but précis*. Tout est quadrillé, socialisé, aseptisé, mis en règle, à ce point qu'aucun espace ne subsiste pour une balade hasardeuse, que tout est territorialisé sous le règne (du pouvoir) d'un consensus hostile. La montagne, le lac, renvoient à de la carte postale, c'est-à-dire du décor emblématisé, déjà codé, les petites villes à l'indifférence vis-à-vis des étrangers, la campagne à l'hostilité à l'égard des gens des villes (mise en déroute de l'utopie campagnarde ou écologique), la Suisse allemande a une langue qui n'est pas celle des deux protagonistes, et qui résonne pour elles de façon hostile.

En voyant, puis en revoyant *Messidor*, la question qui me venait à l'esprit était celle-ci, question que je n'ai pas encore élucidée : est-ce une *logique du fait divers* qui préside au déroulement de la fiction (et du scénario) du film, ou est-ce qu'il ne se







Messidor, de Alain Tanner

superposerait pas un vouloir-dire de l'auteur, un certain discours off, un vampirisme du cinéaste sur ses deux personnages, une emprise du discours politique caché, embusqué, sur la fiction proprement dite?

Il me semble difficile de trancher dans un sens ou dans l'autre. Qu'est ce qu'implique une telle question ? Une logique du fait divers, qu'est-ce au juste? Peut-être une certaine manière de crever le tissu social en un point imprévisible, en son point faible, une mise en scène, une mise en spectacle d'un accroc ou d'un lapsus du socius, qui ferait symptôme là ou justement le réel est recouvert du voile de l'imaginaire. Le fait divers, ça n'a justement pas de metteur en scène, et c'est pourtant quelque chose qui s'offre en spectacle ; c'est un retour du réel sous forme de trauma, quelque chose qui délie les paroles. C'est surtout de l'écriture, un écrit qui s'annonce comme un éclair dans le ciel de l'imaginaire et qui provoque en retour un délire d'écriture, d'interprétations : un appel de mythes, l'inscription de la mythologie dans la vie quotidienne. Pas pour rien que les media en font leur gagne-pain : le fait divers prend toujours à contrepied les majorités, même s'il suscite *après coup* une relance de ses discours. Dans le monde moderne, le fait divers est à l'origine de tous les mythes qui s'offrent en pâture aux majorités, il fait frissonner les consensus comme il érotise l'imaginaire de masse.

Dans *Messidor*, le premier accroc de taille rencontré par Jeanne et Marie sur leur trajet, c'est la tentative de viol dont elles sont victimes de la part de deux conducteurs qui les ont prises en auto-stop. D'un point de vue formel, la scène est admirablement filmée, pensée, admirablement jouée : les deux hommes ne sont pas d'affreux jojos, pas caricaturés du tout, mais des monsieurs-tout-le-monde animés d'un désir, et la violence de Marie, quand elle fracasse le crâne d'un des deux violeurs avec une énorme pierre, est décuplée par rapport à ce qu'attend le spectateur et par rapport à la force que lui donne sa position de légitime défense. A ce moment précis de la scène, le geste de Marie nous surprend autant que nous écœure la tentative des deux hommes. Mais très vite, trop vite, nous basculons dans le camp des filles, *moralement*. Le fait divers a vite fait d'être recouvert par le discours, la fiction prend le parti facile de s'appuyer sur, de se garantir d'une caution politique extra-cinématographique, trop facilement agréée par le consensus que forment les spectateurs du film. Il y a dans cette séquence la trace, légère certes, mais repérable, du stéréotype politique, une embûche sur le trajet d'un scénario qui se garde par ailleurs d'inscrire du discours, dans l'économie fictionnelle; qui se veut guidée par la seule contingence, le simple hasard, l'acceptation du fait divers, le viol réinscrit trop fortement la trace du discours.

C'est d'autant plus regrettable que la construction des deux personnages féminins, leurs différences, leurs nuances, leur opposition de caractère, leur provenance d'origine différente et complémentaire soutiennent bien, dès le départ, cette écriture du fait divers. Rien de stéréotypé dans la construction de ces deux filles, rien de joué d'avance, mais juste le plein et le délié qui permet à une fiction d'avancer sans s'enliser dans la démonstration, avec des retournements de situation qui prennent plus d'une fois l'attente du spectateur à contrepied. Par exemple le fait que Marie, le « rat des champs », au départ plus timorée, moins partante pour la grande aventure, soit celle qui est, en dernier recours, la plus courageuse, la plus morbide aussi, la jusqu'au-boutiste, celle qui ne se protège d'aucun discours.

Dans *Messidor*, l'auteur me semble accompagner ses deux personnages tout au long de leur voyage (il est d'ailleurs à un moment du film le conducteur off qui les prend en auto-stop et qui leur fait une leçon de morale, refusant de leur prêter de l'argent, et qui leur propose un marché douteux) comme s'il pratiquait un repérage systématique et pointilleux du pays, comme s'il arpentait le territoire pour mieux épingler les menus faits et gestes où se condensent les multiples parcelles de pouvoir de ce consensus social, normatif, répressif contre lesquelles butent sans arrêt les deux filles.

En ce sens, le film est aussi le trajet d'un cinéaste : Tanner cartographe de son propre pays, à la fois cinéaste aveugle guidé par deux bergères innocentes et monstrueuses qui, dans leur vagabondage, lui font découvrir, point par point, la dure réalité du pays où il vit, à la fois cinéaste vampirique téléguidant ses deux créatures aux noms bibliques ou mythologiques vers un destin tracé par lui. D'où cette relation de fascination et de répulsion à la fois, de Tanner avec ses personnages.

Ce voyage de Tanner à travers toute la Suisse relève à mon avis d'un règlement de comptes. Tanner cinéaste faisait partie du paysage culturel, national, suisse, comme un produit intérieur mais exportable, quelque chose d'emblématique, et doublement : d'une réalité et de l'imaginaire d'un pays qui n'a pas trouvé son image de marque culturelle, et de l'existence, plus

illusoire que réelle, d'un cinéma national à la recherche de chef de file. Jusqu'à *Jonas*, son avant-dernier film, Tanner a joué le jeu, portant sur ses épaules le lourd fardeau d'une image de marque recouvrant plus d'un malentendu. Ses films n'ont pas cessé de traiter du thème de la marginalité, ses personnages n'ont pas cessé d'évoluer à la frontière intérieure des familles, des codes, des normes, de ce qui constitue le tissu social dominant, hégémonique, parce que géographiquement rayonnant. A travers des personnages en marge, à cheval sur des frontières (cf. *Le Milieu du monde),* le cinéma de Tanner décrit le corps social suisse, et, quoi qu'en ait pensé la critique qui a rabattu son cinéma sur un certain unanimisme (avec l'équation Tanner = la Suisse), jamais de façon *tendre*. *Messidor* le prouve aujourd'hui, s'il fallait encore le prouver. Voilà un film dans la lignée des autres films qui font la problématique tannerienne, avec cependant une atténuation des discours – on ne retrouve pas la logorrhée de *Jonas* où les personnages discourent leur position de rupture – au profit d'une mise en scène de la marginalité pratiquée comme un jeu, une tension, un jeu d'équilibre au dessus du vide, sans filet. Avec *Messidor*, s'il y va d'une fiction prenant pour thème la marginalité (les limites d'un jeu hors-code), il y va aussi d'un écart du cinéaste Tanner par rapport à la position imaginaire dans le cinéma suisse et européen qui lui était généralement accolée.

La Suisse a toujours été le personnage central de ses fictions, le lieu, le décor de l'intrigue, avec lesquels dialoguaient les personnages réels. De ce dialogue, il ressortait, avec ou sans l'accord du metteur en scène, une image positive de la Suisse, lieu qui tolérait l'utopie, les expériences ou pratiques marginales, l'image d'un laboratoire à idées s'affrontant violemment dans un décor pacifique. De cela découle sans doute la reconnaissance d'un pays pour son artiste, un de ses artistes. *Messidor* ne renvoie plus la balle, et s'y esquissent les germes d'une trahison, d'une rupture, celle d'un cinéaste avec son environnement culturel, l'entrée d'un auteur dans une possible mécréance. En quel sens? En ce sens que *Messidor* est une fiction qui travaille à la dévalorisation de son décor, qui nous fait la démonstration – c'est sans doute le film le plus politique de Tanner en ce sens que pour un artiste la politique consiste à saper son propre piédestal, les propres conditions qui l'ont élu à cette place – qu'il ne reste plus, dans ce petit pays, la moindre parcelle de territoire où pourrait se jouer une fiction, c'est-à-dire la mise en scène d'une croyance, d'un désir, d'un espoir.

Serge Toubiana

ROBERTE
(PIERRE ZUCCA)

La jalousie, passion classique, est devenue un thème littéraire moderne lorsqu'on s'est mis à en associer les mécanismes à ceux du voyeurisme. Chez Proust, la jalousie domine encore cette association, chez Robbe-Grillet mais plus profondément chez Klossowski, c'est le voyeurisme qui domine, avec une connotation masochiste qui donne la note comique inimitable, mais splendidement rendue par Zucca, Denise Morin-Sinclaire et Klossowski lui-même interprètes, de l'œuvre klossowskienne.

Le film de Zucca n'est pas simplement l'illustration des romans de Klossowski (en l'occurrence « La Révocation de l'Edit de Nantes » et « Roberte ce soir »). Zucca n'est pas simplement un illustrateur parce que ce n'est pas un illustrateur simple ou, si l'on préfère, parce que dans l'univers klossowskien l'illustration, la reproduction, la photographie, le duplicata, bref le reflet, ont un rôle propre, une action autonome et plus ou moins démoniaque, semblable au reflet diabolique d'Erasmus Spikher dans tel conte d'Hoffmann.

Pour illustrer Klossowski, il fallait donc ce grain de diabolisme que l'on trouve en effet chez Zucca. Déjà dans *Vincent mit l'âne...*, une jeune femme habillée de rouge dans un restaurant figurait le diable, et Bernadette Lafont faisait une merveilleuse diablesse avant que Denise Morin-Sinclaire, dans *Roberte*, ne montre son profil de censeuse et ses yeux d'indubitable démone.

On a pu revoir récemment au ciné-club d'A2 *Vincent mit l'âne* et c'est un film que j'avais tendance à trouver plus réussi, plus parfait, plus « personnel » que *Roberte*. C'est en effet un film extraordinairement envoûtant et à certain égard plus « convaincant » que *Roberte*, du moins au premier degré. Mais c'est aussi que *Roberte* est un film beaucoup plus radicalement étrange, beaucoup plus engagé dans l'étrange, et qui déroute à la lettre parce qu'il mène sans repentir (« laissez le remords enterrer le remords », glose Roberte) sur les *terrae incognitae* du désir, et aussi du cinéma : qu'on imagine un monde et un cinéma *où le crime serait partout et la violence nulle part*. Essayez de vous représenter cela : si vous n'allez pas voir *Roberte*, je doute que vous y arriviez. (1)

On pourrait dire de ce point de vue qu'il y a, dans *Roberte*, par rapport à *Vincent*, plus de « crime » et moins de « violence », donc moins de réalisme et plus d'étrangeté. Vincent, et son amie Bénédicte, étaient dans le premier film des personnages sans doute plus réalistes, donc plus convaincants mais aussi moins fous que les Antoine, Octave, Roberte, Santa Sede klossowskiens de *Roberte*. De plus, le film mettait l'accent sur un thème apparemment très personnel de Zucca, celui du mensonge (il était dédié aux menteurs). De même que le voyeurisme mais de façon plus évidente, le mensonge est lié à la jalousie, c'en est le poison spécifique. On voit dans *Vincent* Fabrice Lucchini rendu fou par les mensonges plus ou moins pervers ou pitoyables de son père ou de Bénédicte, et se perdant à leur égard, presque indifféremment, en scènes de jalousie impuissante. Il y a dans *Vincent* un « autre côté du miroir » – l'envers des mystifications dont il est l'objet misérable – que le film ne dévoile jamais, faisant du spectateur le semblable de Vincent. Comme les personnages proustiens, indissolublement le désir, l'amour, l'envie impuissante de Vincent sont avivés par les mensonges de ceux qu'il aime, mais ces mensonges ne se révèlent jamais tels par une succession de dévoilements qui découvrent au personnage quelque horrible vérité. La vérité dans cet univers de prestiges n'a évidemment pas grande importance, ce qui compte est l'*art* des menteurs, des mystificateurs (Bénédicte, Vergne et Mrs. Dodgson ont un étroit rapport à l'art et aussi à la *valeur* équivoque des œuvres d'art, soit leur taux arbitraire de « vérité » ou de « fausseté » : Bénédicte place des dessins, Vergne vend des sculptures et Mrs. Dodgson est commissaire-priseur). Quant à l'« autre côté du miroir », celui que Vincent et le spectateur sont contraints d'imaginer, et qui est le côté de la jouissance supposée de ces pervers qui les empoisonnent et les séduisent de bobards et de masques, il demeure de l'autre côté. Dans *Vincent* nous restons de ce côté du miroir, dans un relatif réalisme.

Roberte accomplit la traversée. Tel est le sens, me semble-t-il, du long travelling du début, qui commence dans une cour sordide, pénètre dans des lieux désaffectés, poussiéreux, encombrés de détritus et de gravats et débouche brusquement sur l'improbable appartement d'Octave, peint d'un jaune criard avec des moulures blanches. Le premier objet qui frappe la vue



Roberte, de Pierre Zucca

dans la chambre de Roberte est précisément un miroir. De ce point de vue *Vincent* peut passer pour l'antichambre de Roberte. Ou encore, Roberte est l'antidote de Vincent, comme le voyeurisme est l'antidote de la jalousie (et son anesthésique), le « crime » celui de la violence et le « pur esprit » celui du surmoi. Dans l'improbable univers de Roberte, il y a partout des crimes et des criminels (même des criminels de guerre), des vieux maniaques et de jeunes salauds androgynes, mais une imprescriptible douceur qui, au cinéma, fait effet d'étrangeté absolue. C'est peut-être cette étrange douceur – dans la scène splendide du gymnase, par exemple, ou dans celle du « mollusque », où jamais l'on ne vit bagarre plus ouatée et gentille, malgré les insultes et le verre brisé – qui a déclenché les réactions violentes de quelques critiques. On a ainsi pu dire, ici ou là, que la mise en scène était « minable, paillarde et ringarde », mais il est clair que ces jugements insultants tombent à côté de la plaque, du charme puissant du film. Il faudrait d'abord se demander pourquoi *Vincent*, le premier film de Zucca, produit un tel effet de maîtrise, et pourquoi *Roberte* donne une impression diffuse de maladresse.

C'est une impression analogue, en fait, à celle que prodiguent les dessins de Klossowski illustrant ses œuvres, ou certaines peintures de Balthus. Une maladresse équivoque, visqueuse et qui dégage un charme : la maladresse exquise de qui suit, en tremblant, les linéaments du fantasme et fait surgir dans une lumière fausse et brouillée un tableau vivant.

J'ai parlé plus haut de douceur, mais le mot exact serait viscosité ou ralentissement, jusqu'à l'immobilisation du « tableau », immobilisation « dangereuse » et fragile au bord d'on ne sait quel écroulement. Ainsi le rêve d'Antoine, dans lequel un jeune groom verse par feinte maladresse du thé sur la chaussure de sa tante Roberte, pour que de petits cireurs occupent celle-ci et lui fassent prendre une pose, dont profitent les deux collégiens pervers. La succession des événements est, dans cette scène entre autres, purement fantastique et, cinématographiquement, « scandaleuse ». Il y a comme un temps d'arrêt entre chaque mouvement, et quant à la feinte maladresse du groom, elle est donnée comme feinte sans être aucunement déguisée : en réalité, il verse tranquillement, en prenant tout son temps, le thé sur la belle chaussure de Roberte (plan rapproché). Ce plan évoque, – comme toutes les postures et toutes les aventures de Roberte – plus encore qu'un « crime sans violence », une pornographie sans obscénité. On voit que ce film est tout ce qu'il y a de tordu.

Comme celle du groom dans la séquence précitée, la « maladresse » de Zucca dans *Roberte* est une maladresse fausse, et qui procède d'un art consommé, d'un art risque-tout. *Roberte* abandonne le point de vue de l'être trompé, celui de *Vincent*, qui dans ce premier film l'ancrait encore dans la réalité. Il n'y a pas de mensonge dans *Roberte*. Il n'y a plus que la fausseté intrinsèque du désir ou du fantasme, et délibérément la fausseté des effets cinématographiques en acte : les sons, les lumières, les vêtements (beau travail de Christian Gasc sur ceux de Denise Morin-Sinclaire), les décors, les aventures, les protagonistes etc. sont tous faux, mais non par référence à quelque réalité ou vérité dont ils seraient les caches ou les déviations : c'est la fausseté même, la « vraie fausseté » de la technique cinématographique en état de grâce (le cinéma, c'est le trucage), comme chez Méliès, Cocteau ou Godard, ou le *Perceval* de Rohmer. (2)

Pascal Bonitzer

(1) Voir aussi, sur ce thème paradoxal, *L'Étrangleur* de Vecchiali.

(2) Il est d'ailleurs bien que la salle où passe *Roberte* projette conjointement un programme Méliès

---

NOTES

MAIS OU ET DONC ORNICAR
(BERTRAND VAN EFFENTERRE)

Il y a un charme d'emblée sociologique dans *Mais ou et donc Ornicar*, et c'est pourquoi il me semble que les critiques qui ont accusé Effenterre de ne pas donner au spectateur sa mesure de fiction sont tombés quelque peu à côté. Comme si les représentations induites par les sciences humaines (mettons la page société du « Monde ») ne constituaient pas aujourd'hui un stimulant matériel à fictions. Ces modèles, petits bouts de savoir illustrés dans nos têtes petites-bourgeoises, forment sûrement un fond imaginaire – à vocation populaire – authentique de notre temps. Aux cinéastes de les agir, de les transformer pour tracer de nouveaux chemins narratifs.

C'est dans cet espace socio-fictionnel que se déploie le film d'Effenterre, avec pour enjeu, comme il se doit, la question du *savoir-vivre*.

D'un côté une femme (Géraldine Chaplin) qui vit mal, vouée qu'elle est à la langue de bois des intellectuels, de ceux qui travaillent dans le discours et la communication. De l'autre une femme qui ne vit pas si mal (Brigitte Fossey) parce qu'elle sait jouer des discours (surtout féministes, évidemment) qui ont fait tant de mal à l'autre, qu'elle sait en tirer une veine romanesque et comique. Son métier de chef d'atelier dans un garage en fait un vrai personnage de sociologie-fiction, discrètement auréolé par là. Elle vit l'aventure d'une sorte de « vie à l'envers » dans ces situations piquantes où, à la grande joie du spectateur, elle mystifie, par ses compétences techniques, des clients éberlués. Quant aux scènes qui, selon les déclarations d'Effenterre, se veulent critiques, comme l'inauguration de son nouveau job (par Villeret), ou les confrontations avec son personnel, je n'y ai vu qu'une mise en image, plutôt heureuse, de la fiction de la femme au pouvoir et au boulot. A nouvelle femme (restant d'ailleurs dans son couple « femme jusqu'au bout des ongles », décuplant ainsi sa séduction) nouvel homme : Stevenin (le mari) continuant un rôle qu'il affectionne, joue avec talent le personnage d'un mari venant *après* les discours féministes et leurs effets sociaux et qui en utilise les possibilités. Il s'occupe du repas des gosses mais reprend aussitôt après sa liberté. Par ailleurs,



Mais ou et donc Ornicar, de B. Van Effenterre

il faut souligner la finesse du scénario qui introduit le personnage le plus exaltant du film : le barbu et silencieux Didier Flamand, le copain de Stevenin, représentant l'extérieur, la bouffée d'air frais du couple grâce à laquelle celui-ci préserve une originalité de bon aloi (qui eût cru, peuvent se dire ceux qui étouffent dans la conjugalité, que le couple pouvait être cette liberté ?)

Quant à Géraldine Chaplin, ses problèmes et son mari incertain, j'ai eu l'impression, et sans doute est-ce logique, que le film se faisait sur son dos : comme représentante de l'ancien savoir-vivre qui en accordait trop au discours. Aussi est-elle condamnée à ses simulacres, elle qui n'a pas su franchir le cap d'une modernité défraîchie, de laquelle se démarquent nos modernes cinéastes-sociologues comme Effenterre. J'avoue que j'aurais aimé que l'auteur, avec le regard lucide et compréhensif qui est le sien, se penche avec d'avantage d'attention sur son cas. Malgré ses confessions et son effondrement (lorsqu'elle se fait « avoir » par l'écran vidéo) elle ne parvient pas à émouvoir.

Cette confrontation partiale de deux savoir-vivre fait de ce film d'idées une œuvre justement assez engluée dans l'idéologie anti-intellectuelle où le spectateur est conduit à prendre le partie de Brigitte Fossey contre Géraldine Chaplin.

Pourtant cet aspect, totalement non-critique, d'une naïveté il est vrai un peu rétrécie n'est pas sans efficacité.

Seraient-ce les mouvements généreux de la caméra, les belles photographies de Nurith Aviv, la performance des acteurs ? On ressent parfois devant ce film une légère ivresse analogue à celle que nous procurent certains spots publicitaires (la publicité jouant toujours également sur la sociologie-fiction). Pour peu que l'on veuille suivre Effenterre, on percevra avec lui une aspiration à un vécu social idéal qui peut d'ailleurs se comparer avec l'amour parfait, sans discours donc, de l'idiot et de la petite fille. Celui-ci existe après tout ; il est dommage que la société et ses institutions l'interdisent.

Il est vrai qu'il y a d'autres limites à ce rêve : comme le montre l'épisode du travesti « enceint », les hommes ne peuvent devenir des femmes. L'inverse doit donc être vrai. Par où ce film du bonheur des idées et des images reste lucide.

B.B.

COCO LA FLEUR
(CHRISTIAN LARA)

Sorti d'abord dans une seule salle, où il faisait 5000 entrées la première semaine, 8000 la deuxième, ce film lancé sous l'image de marque de « premier film antillais », se retrouvait en troisième semaine dans 5 salles. Et avec un nouveau slogan : « enfin, un vrai film politique français ». Un véritable plébiscite.

Parlé en créole, c'est l'histoire d'une manipulation électorale, celle d'un brave homme, un peu vagabond, pas mal poète, conteur aimé des gens de l'île et fils de la « da » (la domestique, la nounou) d'une très riche famille locale. Tout le monde l'appelle Coco La Fleur. Aux élections législatives, le député majoritaire risque d'être battu par le candidat communiste. Il faut un candidat de diversion qui égarera des voix et qui se désistera au second tour pour le candidat du Pouvoir. Pour ce sale rôle, les conseillers du Préfet choisissent Coco. Misant sur son innocence et sur sa popularité. Coco accepte et prend son métier de candidat au sérieux. Le jour des élections, il fait un bon score. Mais il refuse de se retirer. Il a pris conscience de la misère de son peuple, de son rôle de porte-parole, il accuse la responsabilité du Pouvoir. Il sera donc tué.

La fiction est élémentaire mais nette. Les fonctionnaires de la Préfecture sont ou giscardiens ou gaullistes. C'est sur fond de référence au général de Gaulle qu'ils disputent stratégie électorale. La menace vient du candidat communiste. Coco La Fleur émaille ses discours de plus en plus de chiffres, d'arguments. Les méchants sont de plus en plus méchants, le héros ne crache pas ses mots, un jour tout cela changera. Cela pourrait être nul, insupportable ; c'est pourtant presque toujours intéressant. Parce qu'on dirait, à chaque scène, à chaque réplique, que le film réinvente les bonnes vieilles recettes de la dénonciation sans bavure. Avec le plaisir d'une découverte. On pense à l'inégalé dans ce domaine *Soyons Tout* de Serge Le Péron. La couleur en plus et le cinémascope.

J.P.F.

LES HEROÏNES DU MAL
(WALERIAN BOROWCZYK)

Le film avait déjà commencé quand je suis arrivée : sur l'écran il y avait le buste d'une femme couchée sur le ventre avec les mains d'un homme sur ses épaules, le tout s'agitant en cadence sur une musique médiévale ; très vite la femme a poussé des cris en tordant la bouche, et la musique s'est arrêtée. D'abord je me suis demandé pourquoi au cinéma on ne voit jamais le visage d'un homme qui jouit, c'est pourtant une des choses les plus émouvantes. Ensuite je me suis demandé pourquoi dans ce film les hommes prenaient toujours les femmes par derrière : sans doute Borowczyk aime-t-il particulièrement les culs, qu'il choisit mignons d'ailleurs. Enfin je me suis demandé ce qui différenciait ce film d'une pornographie ordinaire : c'est essentiellement que d'un couple en train de baiser on ne voyait en général que le début ou la fin, la tête ou les pieds, et que l'image était d'un flou hamiltonien. En voyant le pied d'une femme frotter en cadence la jambe d'un homme sur fond de halètements, je me suis demandé si c'était une métaphore ou une métonymie. Je me suis également demandé depuis combien de temps je n'avais pas vu un film aussi niais, mais ça remontait trop loin.

A la fin du premier conte (une histoire de cerises empoisonnées, de peintres et modèles dans l'Italie de la Renaissance), j'ai cessé de me poser des questions. Dans le deuxième conte, une demoiselle de bonne famille se fait brouter dans l'herbe par son lapin blanc, lequel est ensuite mangé en famille et en civet ; puis la demoiselle se fait violer par un boucher noir, qui la croyant morte se pend ; alors elle prend son grand couteau et égorge ses parents dans leur lit ; du sang gicle sur une photo de famille.

Dans le troisième conte, une riche dame se fait kidnapper par un homme masqué, qui la viole dans une camionnette. Le chien de la dame, qui a du flair, retrouve sa trace et arrache les couilles de l'homme. Lorsque survient le mari dans sa Jaguar, le chien lui arrache également les couilles et retourne jouer avec sa maîtresse, nue dans la camionnette.

C'était le dernier film de Walerian Borowczyk.

N.H

MARTIN ET LÉA
(ALAIN CAVALIER)

Martin et Léa fait partie de ces films qui, prenant leur source dans les traumatismes collectifs (ici la guerre d'Indochine à laquelle il est fait explicitement allusion) proposent une sorte de remède narratif original. Cette stratégie scénarique est assez singulière et même riche de sens pour parvenir à nous étonner, même si les solutions de Cavalier nous déçoivent finalement.

Au fond, si j'ai bien compris le sens de cette histoire, il s'agit pour Martin, fils d'un ancien d'Indochine, de terminer la guerre pour le compte de son (ses) père (s), soit d'arriver à reconquérir l'âme du pays perdu. Celle-ci a les traits d'une femme, Léa, la belle Vietminh, mère maquerelle à la haute silhouette. Le personnage de Martin, lui, est moins prévisible, car il est le dernier qu'on imaginerait pouvoir réussir dans cette reconquête : manutentionnaire prenant des leçons de chant classique, marginal un peu paumé, il a la gaucherie d'un acteur raté. C'est pourtant lui qui gagnera la partie, éliminant ses deux rivaux, l'ami et client de Léa, ancien d'Indochine lui aussi, et, surtout la petite prostituée menaçante descendance possible de l'Indochinoise, celle qui risque de la « perdre », c'est-à-dire de la maintenir dans sa position de femme « travaillant dans le sexe », et à ce titre à jamais insaisissable.

On comprendra ensuite, peu à peu, que le chant pour Martin n'est pas son vrai désir, qu'il n'atteindra pas vraiment Léa par ce moyen, sans doute parce que celui-ci est lié aux idéalisations adolescentes des fils de vaincus. La preuve, c'est que l'art lyrique ne lui servira qu'une seule et dernière fois : lorsqu'au cours d'une scène au baroque assez réussi, il chantera pour les obsèques de la petite putain. Après ce requiem, il pourra passer aux choses vraiment importantes : *engrosser* littéralement la belle Indochinoise et la faire passer ainsi de l'état de mère maquerelle à celui de mère tout court. Comme quoi il existait encore un moyen de sauver la France.

Ceci exposé, ce film bien fait, au ton et au propos un peu fruste, laisse une impression assez durable, faite de tiédeur et de mollesse : film de chambre à coucher, film pré-natal.

B. B.

FURIE
(BRIAN DE PALMA)

A l'évidence les films de Brian De Palma s'adressent à ce qu'il est commode d'appeler la part de l'enfance en nous. Quel enfant en l'occurence? Celui qui poursuit une vengeance sans merci à la mesure du mal que les adultes lui ont fait subir. Pour la virginale jeune fille de *Furie* (comme pour *Carrie)*, le mal est de grandir bien sûr, de se reconnaître comme être de sexe, comme corps inmaîtrisable, périssable par là-même, s'opposant au corps sans sexe, protégé, tout-puissant qui caractérise le sentiment de soi avant la puberté. Le regard de Brian De Palma dans ce qu'il a de plus fort et de plus personnel, sait nous restituer ce moment où, le corps sexué surgissant au grand effroi du futur adolescent, il en résulte un surcroît d'images magiques, appelées à la rescousse pour vaincre la détestable intrusion des choses du sexe.

Ce qui nous retient dans *Furie* comme dans les autres films de Brian De Palma, ce sont ces objets qui ressemblent aux jouets tels que les imagine le jeune garçon frustré par leur inertie, désespérant de ne disposer que de l'inanimé. Le cinéaste, tel un père compréhensif et peut-être un peu pervers, va alors élaborer ces maquettes grandeur nature, plus vraies que les vraies pour ranimer l'illusion. Je pense par exemple à ces soldats de plomb vivants que sont les terroristes palestiniens (au demeurant faux palestiniens), à la camionnette isolée vue de haut sur un parking (comme un modèle réduit sur une table) où Kirk Douglas abrite ses amours (elle devient alors maisonnette d'enfant), à l'immense maison de Childress qui s'illumine d'un coup comme une vitrine deNoël. Je pense aussi à l'impression générale de joliesse, de coloriage du film et à la mobilité euphorique de la caméra, volant littéralement, sans jamais se lasser, avec insistance, d'un angle de vue à un autre; exprimant ainsi une sorte de saisie magique de l'espace. De même ces effets spéciaux, comme l'épisode au ralenti, qui remplissent parfaitement leur fonction habituelle de renforcement de la maîtrise du point de vue. C'est aussi dans la même perspective qu'interviennent les fameux dons parapsychologiques : sauvegarder l'illusion de toute-puissance et transférer sur le corps des autres, des méchants (et tous les adultes ou ceux qui risquent de le devenir peuvent l'être), par la marque infâme du sang, la menace du sexe.

L'horreur chez Brian De Palma est toujours lisible comme réaction légitime de pureté d'un corps qu'on veut saloper.

Mais l'intérêt particulier de *Furie*, qui en fait un film précis sur les rapports actuels de générations, tient à ce que ces dons se réfèrent ici à une figure paternelle. Il y a en effet un destin assez malheureux des deux jeunes, mutants malgré eux, condamnés à une puissance sanglante et de style « presse-bouton » et livrés aux sombres machinations du mauvais père (Cassavetes). En comparaison, la quête de Kirk Douglas, personnage grandiose associant en lui quelque chose d'à la fois paternel et enfantin (mais n'est-ce pas ainsi qu'un fils voit son père?) apparaît-elle comme une aventure authentique et prestigieuse. En fait, tout dans ce film nous conduit à considérer que les dons « psy » sont déterminés par la figure du père : ils constituent la copie, aussi effrayante que décevante du point de vue du rendement romanesque, du modèle de la maîtrise paternelle. De sorte que l'Odyssée de Kirk Douglas vers son fils doit aussi bien se lire « dans l'autre sens » : il m'a semblé percevoir dans *Furie* un pathétique appel des enfants vers leur père, vers l'ancienne société des adultes, pour que ceux-ci leur donnent la clé des images qu'ils leur ont laissées.

Le film se termine mal, la passation du relais ne se fera pas, les enfants seront abandonnés à leur mutation. Brian De Palma, un des plus étonnants défenseurs du monde de l'enfance parmi les cinéastes d'aujourd'hui, vient-il avec *Furie* de céder au pessimisme ambiant sur l'avenir de notre société?

B.B.

Ces notes ont été rédigées par Bernard Boland, Nathalie Heinich et Jean-Paul Fargier

PETIT JOURNAL

FESTIVALS

1. BERLIN

Ce texte n'échappera pas à la règle qui veut que tout compte rendu de festival débute par quelques considérations générales et désolées quant à l'impossibilité de tout voir, de tout entendre et de tout dire et à l'obligation faite au critique de plonger résolument dans l'aléatoire. Pas question à Berlin d'être un fou du tout. Surtout quand le festival est une immense vitrine : vitrine de l'Ouest face à l'Est, vitrine du cinéma dans un monde où le cinéma, pourtant, se raréfie. Vitrine où l'on pouvait voir, cette année, outre la compétition (organisée pour la dernière fois par Wolf Donner, que Moritz de Hadeln, venu de Locarno, remplacera l'année prochaine) et le Forum du Jeune Cinéma (organisé par Ulrich Gregor), une large section d'information, un incessant marché du film, un choix de films scandinaves et indiens, une rétrospective des films de Rudolf Valentino (mise sur pied par Kenneth Anger), une série de comédies musicales de l'époque nazie, un choix de films allemands récents etc...

Faire la part des films déjà distribués en France (*La Chambre verte, Nosferatu, fantôme de la nuit...*) ou en passe de l'être (*Messidor...*) ou déjà montrés à la Semaine des Cahiers (*Flammes*) ou vus ailleurs (*Les Poules, Les Aventures d'un héros, L'Hypothèse du tableau volé...*), partir à la recherche du film rare, moins évident et plus difficile, avec pour guide le bouche à oreille tel qu'il se pratique au Kunsthalle de la Budapesterstrasse. Bouche à oreille par lequel toute une population festivalière, ethnie errante, se connaît et se reconnaît, blasée, usée par l'us et l'abus d'un mot comme « intéressant », population de « rabatteurs » à la recherche du film-qui-n'irait-pas-à (ou qui-ne-serait-pas-prêt-pour) Cannes et qui pourrait ainsi meubler la multitude des *autres* festivals à venir.

La frénésie qui s'ensuit (d'ailleurs bien canalisée par le festival) est pourtant trompeuse. Fête du cinéma, le festival de Berlin l'est aussi dans la mesure où un grand nombre de films projetés n'ont guère de vie en dehors d'un festival tel que celui-ci. Le festival qui devrait servir de tremplin est souvent le point de départ et le lieu d'arrivée des films. Il y a bien un tremplin mais nul saut ne s'ensuit. Dans cette simulation du cinéma, les films ne se définissent plus par le public qu'ils rencontrent mais par le nombre de festivals où une tribu, toujours la même, les voit.

LA COMPÉTITION, CHAHINE.

Médiocrité dans la compétition et dans le palmarès qui couronne l'anodin *David* de Peter Lilienthal, sans doute pour ne pas être en reste par rapport à *Holocauste*. Les mêmes bons sentiments (tolérance et amour entre les peuples) ne sont sans doute pas étrangers à la remise de l'Ours d'argent à *Alexandrie, pourquoi ?* dernier film de Youssef Chahine.

Film ambitieux, qui fera sans doute date dans l'histoire du cinéma arabe, co-production égypto-algérienne, pas encore montrée en Egypte, déjà refusée en Syrie et censée passer à la télévision algérienne, *Alexandrie, pourquoi ?* est à la fois un film « qui vient à son heure » (très synchrone avec la politique de Sadate) et un film « sans filet ». Récit labyrinthique et enchevêtré, évoquant (avec moins de rigueur mais plus de souffle) *Le Moineau*, il s'agit d'une sorte de commentaire autochtone à la grande fresque romanesque de Lawrence Durrell. A Alexandrie, pendant la seconde guerre mondiale, de jeunes bourgeois égyptiens découvrent la vie, l'amour, le


Alexandrie, pourquoi ?, de Youssef Chahine


Lors d'une année de treize lunes, de R. W.Fassbinder

cinéma (américain) et la politique (nationaliste). L'un d'eux, celui qui appartient à la moins riche des familles, découvre aussi sa vocation qui est le théâtre : à la fin (très belle), la famille se cotise pour qu'il puisse aller étudier aux États-Unis. Histoire dont Chahine admet sans peine le côté autobiographique.

Film à la fois cosmopolite et local, où Chahine fait preuve d'un courage multiple : 1) en marquant nettement la dérision et les impasses d'un nationalisme chimérique, le plus souvent verbal et néanmoins dangereux; 2) en inscrivant le départ d'une famille juive amie comme une idiotie et un déchirement; 3) en implicitant un épisode homosexuel entre l'un de ces jeunes bourgeois (justement le plus fanatiquement nationaliste) et un tommy anglais sorti tout droit d'un livre de T.E.Lawrence; 4) en faisant partager au spectateur le plaisir de faire du cinéma, de raconter une histoire, de se référer au cinéma américain de son adolescence (métonymisé ici par le seul « postérieur d'Esther Williams »).

Pendant la conférence de presse, Chahine est tellement présenté comme l'exception heureuse et unique d'un cinéma abject (l'égyptien) que le public allemand, pas très informé, est tout prêt à faire de lui un martyr, ce qui contraint Chahine, un peu irrité, à prendre la défense du cinéma égyptien. Et de fait, rien ne serait plus faux que de disjoindre Chahine du cinéma égyptien (comme Satyajit Ray du cinéma indien). Son film appartient de plein droit à une tradition (décriée mais peu étudiée) où les principes de filmage et de montage n'ont pas tant comme référence la scénographie occidentale (jeux du champ et du hors-champ) qu'un découpage musical de l'espace et du temps (pulsations, modulations, refrains etc.)

EXCLUS.

L'un des derniers films de R. W. Fassbinder, *In einem Jahr mit 13 Mond (Lors d'une année de treize lunes)* retrace les cinq derniers jours d'un transexuel, Elvira, entre le moment où son amant le quitte et celui de son suicide. Elvira meurt de ne pouvoir parler à personne, pas même à son ex-femme et à sa fille à qui il apparaît une dernière fois habillé en homme (scène extraordinaire). On peut être irrité ou peu séduit par le style de Fassbinder (c'est mon cas), on peut être indifférent à ce qu'il raconte (ce n'est pas mon cas), on peut être révulsé par son obstination à redoubler la laideur de décor allemand (ici, Francfort) par une égale laideur des mouvements de caméra, il reste que les films récents de Fassbinder me semblent plus solides que les anciens, dans la mesure où ils ne cherchent plus à séduire ni à convaincre (finis le gestus et les pièges didactiques et brechtiens). La raison est peut-être que l'exhibitionnisme d'un cinéaste change de sens dès que celui-ci n'arrête pas de travailler. L'impudeur n'en est plus dès que le cinéaste se prend lui-même de vitesse et accumule plus de matière filmique qu'il n'en peut calculer ou réfléchir. Comme le Godard d'avant 68, Fassbinder devient une petite usine, avec sa matière première, ses ouvriers spécialisés et ses immigrés; le cinéaste n'étant plus tant l'auteur d'une œuvre que le *petit chef* de son petit monde.

Autre exclu, le Albert de *Albert, warum ?* de Joseph Rödl, l'un des rares bons films de la compétition, dédié à « ceux qui ne peuvent se défendre par eux-mêmes ». Albert sort de l'asile et rentre chez lui, à la ferme, mais il y a tout perdu et n'y est plus toléré que comme homme à tout faire. Dans le village, il est insensiblement provoqué à des actes qui confirment les autres dans l'idée qu'ils se font de sa folie et qui le mènent, là aussi, au suicide. Le film, très sobre, vaut surtout par l'inoubliable présence de « l'acteur » Fritz Binner, mort depuis et ici confondu avec son rôle. A son contact, les autres (personnages *et* acteurs) n'y apparaissent pas tant dans leur agressivité (ce qui serait facile) que dans l'étau contraignant des rites de leur normalité, rites qu'Albert déchaîne et met à l'épreuve par sa seule présence.

Le film mène aussi à une constatation plus générale : les cinéastes allemands sont aujourd'hui les seuls en Europe à se mesurer à des fictions *territoriales* et à poser, du même coup, la question même de l'imaginaire (la quête du bon corps dans le bon lieu, l'exil intérieur, le non-lieu, l'utopie etc.) d'un point de vue qui ne serait pas impérialiste (USA), mais ex-impérialiste. A Berlin-Ouest, ville artificielle, tenue à bout de bras par l'État (qui encourage financièrement les cinéastes qui viennent y travailler et subventionne grassement le Festival), espace expérimental qu'humains et marchandises se partagent, on ne peut qu'être sensible à cela.

REPLI AMÉRICAIN

Autre fiction territoriale, celle du film-scandale du festival, *The Deer Hunter*, de Michael Cimino. Curieusement, le film était annoncé comme pacifiste ou, du moins, destiné à

provoquer chez le spectateur une froide horreur de la guerre. Air connu et naïf, pour ne pas dire crapuleux, déjà chanté par Peckinpah et autres cinéastes de la violence cathartique. On pourrait le résumer ainsi : faisons un film contre la guerre, *par exemple* la guerre du Vietnam; la guerre est atroce, on y torture, *par exemple* les Nords-Vietnamiens torturent; mais dans la guerre il y a aussi du courage et de la grandeur, *par exemple* le personnage du « chasseur de daim » (Robert De Niro), marqué, traumatisé, mais le film montre comment il apprend à se défendre.

Car il y a bien dans ce film une horreur froide de la guerre (et une façon économique, non boursouflée, de la filmer : on pense parfois à Walsh), mais il y a aussi une leçon : cette horreur de la guerre, il faut la surmonter, froidement. Il faut apprendre le sang-froid et on ne l'apprend jamais mieux qu'au contact de l'ennemi, chez le jaune éternel, hiératique et cruel, au calme inhumain. Tout l'itinéraire de De Niro consiste à se rendre maître du jeu de la roulette russe là où son copain Nick (Christopher Walken) en a été la victime fascinée et le maître drogué (le film aurait basculé de façon intéressante et toute conradienne si c'était lui qui avait été au centre du film). Pour qu'une telle leçon soit perçue du public, il faut que les Vietnamiens (Nord ou Sud, c'est tout comme) soient filmés exactement de la même façon que les Coréens d'hier ou les Japonais d'avant-hier, c'est-à-dire avec une puissance d'indifférenciation candide et un racisme tranquille. Si la froideur inhumaine est toute entière du côté des jaunes, cela signifie que les soldats américains, humains, trop humains, naïfs, émotifs, doués de conscience malheureuse, vont devoir aller contre tout cela et devenir à leur tour et à contre cœur, des bêtes. Ceux qui (comme moi) pensaient que les américains n'avaient pas eu besoin d'exemple pour napalmer ou devenir inhumains à My-Lai ont tendance à trouver le film assez fascisant. Le mot n'est peut-être pas tout à fait exact : le film témoigne d'abord d'un repli et d'un retour. Repli de l'Amérique sur elle-même et refus effréné de rien comprendre, de rien analyser, des situations où son impérialisme la plonge et l'englue, retour à une politique de la canonnière (voir déjà *Midnight Express*) où le détour par l'Orient ne sert plus qu'à enseigner les arts martiaux aux boys trop sensibles. John Wayne peut mourir tranquille...

Outrées, les délégations est-européennes (sauf la roumaine) se retirent avec leurs films du festival. Les délégations du tiers-monde produisent un texte de protestation mais ne se retirent pas. L'Algérie, à elle toute seule, produit un texte de protestation et ne se retire pas. Cette réaction est compréhensible, quoique dictée par des impératifs diplomatiques. Impossible pourtant de ne pas se dire qu'il y a de fortes chances pour que les films soviétiques de propagande anti-chinoise (ils existent mais Sovexportfilm ne les sovexporte pas) soient faits exactement de la même façon (et moins bien) que ce *Deer Hunter*. Il n'y a donc pas de quoi pavoiser.

Ni avec *Hardcore* de Paul Schrader qui m'a semblé être un sous-produit tardif des grandes machineries premingeriennes des années soixante où tout le (double) jeu du cinéaste consistait à frôler les limites du code Hays, à jouer avec une censure encore très effarouchable. La déception vient de ce que de Paul Schrader, théoricien spiritualiste du cinéma, calviniste et puritain, on attendait qu'il prît résolument (c'est-à-dire bêtement) son sujet au sérieux. Auquel cas l'idéologie religieuse du film (quelque chose comme : le péché étant partout, il est *aussi bien* dans la pornographie ; filmons-la donc) aurait pu être mise en jeu dans un travail de cinéma (comme chez Hitchcock, Preminger ou même aujourd'hui Brian De Palma). Mais la volonté de Schrader de gagner sur tous les terrains, la platitude du filmage (à l'exception des scènes de violence), transforment l'entreprise en touche-pipi hollywoodien, à la fois sinistre et égrillard. Comme dans *The Deer Hunter*, tout est vu à travers le personnage le plus réactif de la fiction (ici, George. C. Scott, très bon quoique sous-utilisé) et tout autre point de vue ne pèse pas lourd.

TROIS FILMS INDIENS.

Bons, en général. (Je mets à part *Le Dieu-Eléphant*, qui m'a paru être un divertissement mineur dans l'œuvre de Satyajit Ray). Au départ : le même type de fictions moralisantes où un individu retarde le moment où il va jouer le jeu social. Un homme oublie de se conformer aux règles sans pour autant les contester ; simplement, à la façon d'un enfant borné, il ne fait pas ce qu'il faut faire : il ne travaille pas, ne se marie pas ou alors, marié, il néglige sa femme, vivote ou survit. Il est alors harcelé par tous les autres, parents, mères, voisins, supérieurs, amis, animaux, et la pression sociale est telle qu'il finit par se ranger. Fictions de rangement, donc, inséparables de l'Inde, d'une société au conformisme étouffant (il n'y aurait pas d'impérialisme du cinéma indien dans le tiers-monde, Asie et Afrique, si ce cinéma, en plus de son savoir-faire technique, ne cessait de moraliser, de familiariser, de «castiser» tous les conflits humains).

A partir de ce scénario commun, les cinéastes, bien évidemment, divergent. Dans *Kondura*, de Shyam Benegal (le plus «artiste» des trois, son film est plastiquement splendide), le héros, plus ou moins illuminé, plus ou moins imposteur, devient une sorte de saint et «se range» par le haut. Mais il ne s'ensuit que des catastrophes. Dans *Oka Oorie Katha (Les Marginaux)*, de Mrinal Sen, la situation est plus proche de la perception occidentale. Un père et son fils, totalement lumpen, vivent de menus chapardages, en marge d'un village, développent une véritable morale anti-productiviste, et revendiquent le droit à la paresse (puisque travailler, c'est quand même mourir de faim, mieux vaut donc ne rien faire). Mrinal Sen, homme de gauche (mais aussi scénographe très surprenant) finit par faire découvrir à ses personnages les vertus du travail, mais au sens seulement où il s'agit d'une pratique sociale à partir de laquelle on peut prendre conscience. Le film le plus surprenant des trois est cependant *Kodyettom (Ascension)* de Adoor Govalakrishnan, film tourné au Kerala, donc parlé en malayalam. Ici, l'histoire est de part en part individuelle *et* collective, tranquille *et* complexe, avec un souci de ne jamais *forcer* le sujet, de ne brûler aucune étape. Le héros, un peu simple quoique totalement opaque, met deux heures, au milieu de la réprobation universelle, à se sentir responsable pour quoi que ce soit de sa vie. Mais entre temps, on a eu le temps de voir surgir un maximum d'informations, de comprendre la géographie des lieux et les emplois du temps, bref de voir s'épaissir la matière du récit. Or, plus cela va, plus il est évident que ce n'est pas tant le point d'arrivée qui compte que l'engendrement *en cours de route* d'une certaine matière filmique. Un tel film me confirme aussi dans l'idée que le cinéma du Sud de l'Inde (parlé en tamoul, en télugu, en kannada, en malayalam etc...) est supérieur à celui du Nord (parlé en hindi, en bengali, en maharatti, en gujarati etc...), parce que moins esclave du modèle de la comédie musicale, plus modeste et plus sérieux. Qu'un tel cinéma puisse être, là où il est fait, un tant soit peu populaire, donne assez envie de pavoiser.

LES BONS FILMS EPUISENT. RUDOLF THOME

Comme il se doit, les films les plus attachants du Festival se trouvaient dans la sélection du Forum du Jeune Cinéma où Ulrich Grégor a pu faire se voisiner, non sans discernement ni goût, des films très différents, parcourant toute la gamme du «jeune» cinéma, de l'ethnographie africaine (Safi Faye) au vidéo-art (Ed Emshwiller).

Le point commun à beaucoup de ces films, dont aucun n'est à proprement parler un film de fiction, c'est qu'ils partent d'une matière filmique déjà constituée et qu'ils l'analysent, s'y attachent et la parcourent en tous sens, jusqu'à épuisement. C'est aussi bien vrai de *L'Hypothèse du tableau volé*, de Raúl Ruiz (voir *Cahiers* 290-291) que de *Genèse d'un repas* de Luc Moullet dont les *Cahiers* parlent déjà dans ce numéro, que du *Kleine Godard* d'Hellmuth Costard (déjà vu à Edinburgh en 78 et à Rotterdam en 79, voir compte-rendus). De même pour les films de Thome-Beatt, Klopfenstein, Gagliardo, Pezold et Nekes, pour ne citer que ceux que j'ai vus.

Beschreibung einer Insel (Description d'une île), le troisième film de Rudolf Thome, auteur de *Made in Germany and USA* (célèbre pour avoir inspiré à Jean Narboni une juste colère, *Cahiers* 285) était assez attendu et, semble-t-il, déçut. Je parle avec précautions, n'ayant pas compris tout le film, où les chevauchements linguistiques entre l'allemand, l'américain, le pidgin english et la langue de l'île d'Ureparapara, joints aux hésitations de la traduction «simultanée» (devenue aphasique) ont rendu le film plus opaque que prévu. Mais il n'est pas exclu que cette opacité soit ce que Thome et sa co-réalisatrice et actrice américaine Cynthia Beatt aient voulu. Qu'on en juge : un groupe de jeunes allemands (trois femmes et un homme) débarque dans une île des Nouvelles-Hébrides et y demande l'hospitalité. Ils expliquent leur but à la population : recenser le maximum d'informations sur l'île (faune, flore, coutumes, récits, légendes) et faire figurer le tout dans *un* livre. A partir de là, le film devient un ni-ni généralisé. Ni un pur film d'aventures (malgré des épisodes stevensoniens), ni un constat critique (malgré tout ce qu'il faut pour conclure à une masturbation néo-coloniale et la condamner), ni une expérience mystique (malgré le babil post-hippy du groupe), ni un jeu abstrait entre deux groupes abstraits (bien que d'une communauté à l'autre, il y ait jeux de miroir et renvois), ni enfin le récit d'une utopie impossible (puisque le livre semble être écrit).

Alors ? Tous les films sont possibles mais aucun ne prime sur l'autre. Au bout de trois heures (pour le spectateur) et de six mois (pour les personnages), le groupe d'allemands quitte Ureparapara avec rien de mieux à dire que «on regrettera la plage tous les matins». Rien n'a lieu, en définitive que le lieu, et le léger scandale du film vient de là : qu'il se soit tenu au plus près du caractère *superficiel* de l'expérience, sans condamner cette superficialité. Dans sa limpidité trompeuse, il se peut que *Description d'une île* soit le film le plus juste jamais fait sur le dernier chapitre (le plus terne, celui des coopérants, des peace corps, des touristes) de l'histoire des rapports entre les occidentaux et leurs «bons sauvages».



Description d'une île, de Rudolf Thome et Cynthia Beatt

LA NUIT, LA NOURRITURE

Geschichte der Nacht (Histoire de la nuit) est un film d'une heure, co-produit par l'INA et réalisé, après un an de tournage, par le cinéaste suisse allemand Clemens Klopfenstein. C'est un des plus beaux films vus à Berlin et l'un de ceux dont il est le plus difficile de parler. Ici, c'est par définition que le sujet, la nuit, est inépuisable. Il s'agit de la nuit dans les villes, petites ou grandes, bourgs ou métropoles, silencieuses ou sonores, mortes ou agitées. Chacun reconnaît ce qu'il peut : New York, Istanbul, la Grèce, Belgrade peut-être... Le montage de Klopfenstein, non systématique, non métaphysique (on est loin de *News from Home* que le film ne peut manquer d'évoquer) reste, lui aussi, très mystérieux. Car filmer la nuit c'est faire soudain rimer la nuit filmée avec la nuit réelle de la salle de cinéma, c'est faire déborder le film sur la vie (j'avoue pour ma part avoir délibérément manqué le dernier métro et traversé une partie de Berlin en pleine nuit, malgré la neige). C'est aussi ramener notre perception à ce moment improbable de l'histoire du cinéma, entre «muet» et «parlant», moment où se matérialiseraient nos hallucinations auditives.



Histoire de la nuit, de Clemens Klopfenstein

Maternale, de Giovanna Gagliardo, est une sorte de projet féministe pervers dans le cadre glacé du cinéma italien de qualité. C'est un film très original. La réalisatrice ne cache pas la question qui la hante : comment briser la chaîne qui fait que dans le rapport mère/fille, la fille ne peut se libérer qu'à devenir à son tour une mère. Question grave à laquelle le film ne se réduit heureusement pas, puisqu'il commence par nous montrer, de façon à la fois drôle et inattendue, une mère (Carla Gravina) dans une famille de la grande bourgeoisie, littéralement obsédée par la nourriture et mettant toute son

énergie à nourrir (à donner la becquée) à sa fille à demi paralysée. Carla Gravina, hiératique, navigue lentement le long de trajets tous liés au culinaire, escortée par une caméra devenue parodiquement jancsienne (Jancso, avec qui Gagliardo a longtemps travaillé). C'est le plus drôle et le plus réussi du film. Par la suite, la fille guérit, s'émancipe et la mère disparaît, s'enfonçant au dernier plan vers une cave obscure. Cette partie est plus conventionnelle. Le film dit en fait quelque chose de plus paradoxal que le discours féministe qu'il suscite ; qu'il y aurait aussi de l'amour entre mère et fille (amour au sens lacanien de «miam-miam »).

TOILETTE, HURRYCAN

Dans *Toilette*, Frederike Pezold se heurte à un autre inépuisable : son propre corps qu'elle vêt et devêt tout en se filmant en vidéo. Le résultat est visible sur un écran de télévision filmé en gros plan. L'intention est claire : donner à redécouvrir le corps humain presque ex-nihilo, à partir de l'image vidéo et de très gros plans dont le contenu indécidable finit par faire gag, ou par angoisser. On ne sait pas ce qu'on voit (est-ce un pli, une fronce, un poil, un pore ?) tout en étant sûr que c'est bien quelque chose.

Quant à *Hurrycan* de Werner Nekes, il porte la question «qu'est-ce que c'est ?» encore plus loin. Par toute une gamme de procédés allant de la stroboscopie à la surimpression, du montage ultra-rapide à l'intermittence des images, il crée des corps composites qu'anime une sorte de scissiparité violente. Dans la dernière partie du film, en couleurs, une petite salle de cinéma en carton-pâte s'ouvre sur un petit écran-lucarne par où on voit des masques dignes de James Ensor souffler de la fumée, faire des grimaces, et tirer la langue au spectateur.

Ces deux films, très différents (l'enregistrement continu de la vidéo est aux antipodes du travail artisanal de Nekes) produisent un même effet : que la figuration reprend à zéro et que nous sommes conviés à la naissance de nouveaux monstres, mais nous y sommes conviés comme au guignol, à un jeu de massacre enfantin, où, malgré les apparences, le cinéma rompt avec ce mixte de voyeurisme et de narcissisme où il se cantonne d'habitude pour renouer avec ses débuts : avec la simple curiosité.

NAPLES

Le Règne de Naples, projeté à la sauvette au Marché du Film (et déjà passé inaperçu l'année dernière à Cannes) est un film de Werner Schroeter, tout à fait surprenant. Son pari est de retracer, année par année ou presque, la vie, la survie et la mort d'une famille pauvre, à Naples, de la Libération à la fin du boom. Presque tous les personnages meurent, toujours bêtement, à contre-temps, mélodramatiquement, à côté de la grande Histoire. De tous les films obsédés par l'intrication des histoires individuelles et de la grande Histoire *(Souvenirs d'en France, Le Conformiste...), Le Règne de Naples* me paraît le plus inspiré et le plus convaincant, peut être parce que le plus doucement cruel et celui qui évite de valoriser esthétiquement ou de mépriser ses personnages du fait qu'ils passent à côté d'une Histoire qu'ils comprennent de travers. Schroeter montre bien cette intrication mais il ne valorise jamais l'un des termes (pas de dialectique particulier-général chez lui mais une série d'accidents *tous historiques*, avec des trous et des béances).

Serge Daney

Rencontres de St-Etienne

Il est toujours difficile d'évaluer les résultats tangibles de rencontres, colloques, séminaires, manifestations culturelles. Aux paroles de victoire des organisateurs répondent souvent le silence du réel ou l'impossibilité de le faire parler. Sans doute, les premières Rencontres Cinématographiques de Saint-Etienne qui se sont tenues tous les week-ends, pendant un mois (du 13 janvier au 11 février), entre cinéastes français appelés par la S.R.F. et réalisateurs italiens de l'A.N.A.C., n'auront pas échappé à la règle. Pour ce qu'il nous a été donné de voir, il faut en tous cas constater que ces rencontres ont donné lieu à des échanges fournis sur tous les aspects de la production, de la réalisation, de la distribution des films dans les deux pays, et enregistrer cet écart : les italiens mettent plutôt l'accent, actuellement, sur la nécessité de promouvoir la production (confrontés qu'ils sont à un manque de fils pour succéder aux pères glorieux) et les français sont plutôt soucieux, dans l'état actuel des choses, de développer des possibilités de distribution, (nombre de films de qualité faits en France, ne peuvent trouver de conditions de distribution qui leur assurent un minimum de chances de se rembourser).

Il y a eu ces discussions en colloque ou à table à Saint-Etienne, et quelques idées de coproduction ou d'action commune dans le cadre de la nouvelle et prochaine situation européenne. Il y a eu aussi un communiqué final pour recommencer (et si possible avancer), bientôt, en Italie. Il y a eu surtout (et pour une fois le réel n'est pas resté silencieux) un extraordinaire mouvement du public stéphanois (et en dehors de toute grève à la télévision !) vers les salles de cinéma où étaient projetés des films français et italiens, qu'ils n'avaient pas, le plus souvent, eu l'occasion de voir

La présence des cinéastes(1) a évidemment favorisé ce mouvement tout comme le prix des places ramené exceptionnellement à 6 Francs.

Chaque soir, les salles étaient combles et les débats, comme on dit, animés.

L'histoire ne dit pas encore si les supporters ont été moins nombreux au stade de Saint-Etienne à cette époque.

D.D., S.L.P.

1. Sous la houlette de Louis Daquin et Alberto Lattuada, co-présidents de ces Rencontres, sont venus par exemple et dans le désordre : Comencini, Scola, Maselli, De Gregorio pour les italiens ; Tavernier, Schmidt, Béraud, Guiguet, Dubreuilh, Van Effenterre, Kandilis, Carré, et même Luc Moullet... Et que les nombreux non cités nous pardonnent.

« Cinéma et Histoire » à Valence : La belle époque

« Cinéma et Histoire » à Valence, du 11 au 18 avril 1979, rencontre organisée chaque année par le Centre de Recherche et d'Action culturelle et le Ciné-Club Jean-Michel. Cette année, sur le thème : 1900, la Belle Époque.

« Pour une manifestation sur « Cinéma et Histoire », la Belle Époque est un terrain particulièrement effervescent : comment le cinéma qui naissait a-t-il pris en compte ce temps qui se mettait en place ?

Dès le début le cinéma a affirmé ses deux comportements-effigies : voyeur et créateur. Les documents (est-ce dû à la fixité marquée de la caméra ou à la lucidité des pionniers ?) ne sont jamais conçus sur un simple reflet du temps, mais comme une position (curieuse, amusée ou sidérée - ah, les yeux de l'équipe du grand Khan !) ; et les fictions sont toujours faites de scénarios très forts, très inventifs, dans l'intrigue ou dans le délire d'interprétation.

En 1900, *le cinéma parle et l'image rit*. Nous avalerons un peu de ce bouillonnement d'images alors consommées dans les Foires.

Mais « Cinéma et Histoire » travaille et joue aussi à regarder ce qu'on a fait après avec cette époque.

Très nombreux films parlants la reprenant et la refaisant. A remarquer que, si le début des années 70 s'est particulièrement intéressé aux années 30, c'est dans les années d'après-guerre, années 50 surtout, que la Belle Epoque a été le plus souvent traitée, et bien traitée. Peu de choses par contre sur ce qui n'était pas *beau* dans l'Époque (colonies, grèves, monde du travail...) - sauf dans des films de montage qui utilisent le document d'époque et propose un discours historien postérieur, sauf à la télévision où il est intéressant de constater combien elle est attachée à *l'utilité sociale* de la représentation.

Le programme s'articulera ainsi cette année en trois domaines :
- les films d'époque
- les films sur l'époque
- quelques émissions ou dramatiques télé. » (Jacques Grant).

Renseignements et inscriptions : Centre de Recherche et d'Action Culturelle : 7, rue des Sœurs Grises, 32600 Valence. Tél. (75) 43.42.33.

2. ROTTERDAM

Le huitième Festival International de Rotterdam ressemblait peu à ce qu'on peut attendre en France, où l'année festivalière s'étire grosso modo entre les festivals prestigieux, grassement subventionnés pour présenter des films fauchés (mais sympas) dont les organisateurs s'évertuent à promouvoir, dans une optique plus cinéphile ou plus militante, des films au destin incertain. A Rotterdam, l'association *Film International*, qui distribue des films correspondant en gros à la catégorie (inconnue en Hollande) de l'«Art et Essai», proposait, du 1er au 10 février, plus de soixante- dix films non encore programmés là-bas, avec une confortable subvention de l'Etat et de la Municipalité. C'est ainsi que des cinéastes inconnus, méconnus ou reconnus dans une sphère relativement marginale, se sont trouvés représentés avec un luxe inhabituel : entre les cinq salles de projection et les innombrables téléviseurs retransmettant en permanence, grâce à trois caméras vidéo, les non moins innombrables débats, entre le bateau où logeaient les invités (une bonne quarantaine de cinéastes, plus quelques acteurs, producteurs, techniciens et critiques) et la boîte de nuit où officiait une strip-teaseuse (qui, la pauvre, se retrouva au chômage à la suite d'incidents avec des féministes qui provoquèrent un mémorable débat, plus populaire encore que celui, pourtant passionnant et passionné, avec Godard) – entre light-show et une (excellente) formation de jazz, c'était un véritable *happening*, hanté de corps superbes et de tenues très *in*. Mais je soupçonne le cinéma d'avoir quelque peu fait les frais de ce spectaculaire déploiement : la pénurie d'informations sur les films et un programme pléthorique, labyrinthique et soumis à d'imprévisibles modifications, rendaient les choix souvent hasardeux, et les hasards d'autant moins heureux que, dans l'ensemble, la qualité de la programmation s'est révélée décevante par rapport à ce qu'on pouvait espérer au vu de noms tels que Godard, Akerman ou Ruiz. Compte tenu de l'inévitable sélection linguistique, qui m'a portée à voir de préférence des films en français ou en anglais, il m'a semblé néanmoins que le plus intéressant se situait du côté de la production française : les cinéastes étrangers, pas ou peu connus, dont j'ai pu voir les films, ne me sont pas apparus, à quelques exceptions près, comme réellement supérieurs à leur réputation. Bref : une ou deux révélations, deux ou trois bonnes surprises et autant de confirmations. Si le compte est vite fait, ça n'en valait pas moins le déplacement.

Bien qu'un regroupement par nationalités soit, dans ce contexte, plus immédiat qu'un classement par genres, on pouvait cependant discerner un ensemble de films d'intervention sociale et politique : *Marée noire et colère rouge* de René Vautier (une contre-information sur la catastrophe de l'Amoco-Cadiz et ses conséquences), *With Babies and Banners* de Lorraine Gray (montage d'interviews et de documents sur les femmes et les luttes ouvrières de l'entre-deux guerres aux Etats-Unis), *Nicaragua September 78* de Frank Diamond (reportage classique, style télévision), *Geel* de Vincent Blanchet et André van In (que je n'ai vu – sur un village flamand où les fous sont traditionnellement intégrés à la vie locale), et deux films de Stefan Jarl qui montrent, à dix ans d'intervalles, la vie de marginaux suédois. La très belle trilogie de Bill Douglas (*My Childhood, My Ain Folk, My Way Home*) traçait un passage à la fiction qui contourne la tradition, décidément établie et bien représentée à Rotterdam, de la fiction de gauche : entre autres *Alambrista* de Robert Young, *Le Couteau dans la tête (Das Messer im Kopf)* de Reinhard Hauff, les films d'Ula Stöckl et Christina Perincioli. Mais il y avait aussi, heureusement, Monte Hellman (à qui fut consacrée la dernière nuit du festival), J-F. Stévenin (*Passe-Montagne*), Mark Rappaport (*Scenic Route*), Chantal Akerman (avec *News from Home* et *Les Rendez-vous d'Anna*), ainsi que Philippe Garrel (avec le *Voyage au jardin des morts* – cf. *Cahiers* n° 287) et Jacques Robiolles (avec *Le Train de Transylvanie* et *La Maison qui pleure* – ce dernier à mon sens plus réussi, parce que plus représentatif de ce joyeux délire narratif que poursuit Robiolles avec l'imperturbable logique d'un rêve, indifférent à une histoire du cinéma qui semble s'être arrêtée à Méliès et Lumière...).

MANUEL DE OLIVEIRA

Est-ce un hasard si les quelques films étrangers dont j'ai envie de parler se situent en marge des catégories évoquées ? Et tout d'abord, l'extraordinaire *Amour de Perdition* de Manuel de Oliveira qui raconte, quatre heures durant, une histoire, très populaire au Portugal, proche de *Roméo et Juliette* (il s'agit d'un court roman de l'écrivain romantique portugais Castelo Branco, porté à l'écran deux fois déjà) : deux jeunes gens de bonnes familles ennemies s'aiment d'un fol et impossible amour qui les mènera tous deux à la mort. Dans des décors extrêmement stylisés et picturaux qui évoquent, grâce à un très gros grain de pellicule 16 mm, un mélange de peinture de genre et de peinture naïve, l'histoire se déploie en combinant, scène après scène, l'action directe et la narration en voix off, légèrement décalées l'une par rapport à l'autre – la seconde anticipant souvent sur la première, qui tranche par son hiératisme mesuré avec la violence des faits relatés. Cette tension perpétuelle entre le discours et la représentation, entre le jeu théâtral et le mime, entre cinéma parlant et cinéma muet, permet au film de ré-intégrer (mais sans s'y confondre) les modes d'expression plus traditionnels au travers desquels a pu se transmettre le récit : le *théâtre* – parce que l'ensemble est rigoureusement découpé en scènes closes sur elles-mêmes où les personnages s'inscrivent dans une échelle limitée au plan américain et au plan général – chaque scène se résumant, à la limite, à un tableau, parfaisant ainsi la référence à la *peinture* ; le *récit oral* enfin, parce que l'alternance d'ellipses et d'insistances sur certaines séquences rappelle les grandes épopées homériques ou nord-africaines dont le récitant brode à l'infini, à partir d'une trame connue de tous, les détails de son choix : ainsi la dernière heure est entièrement occupée par la mort des deux héros, et le fait de connaître bien à l'avance l'inexorable issue n'empêche pas qu'on soit captivé par le moindre épisode, la moindre péripétie, le moindre méandre d'un récit résumable en une phrase et qui aurait pu se prolonger indéfiniment sans que rien n'en paraisse superflu, sans que le charme faiblisse un seul instant.

Il paraît que le film, présenté à la télévision portugaise, n'a eu aucun succès.

JAMES SCOTT

Les quatre films de James Scott présentés à Rotterdam *(Love's Presentation, R. B. Kitaj, Richard Hamilton, The Great Ice Cream Robbery)* appartiennent au genre très particulier du «Art Film» – film sur un artiste. Lorsqu'il ne s'agit pas de grandes fresques romancées à la Minnelli, ils sont en général sous-commercialisés, dans des circuits de type documentaire ou muséologique (une exception : le *Painters' Painting* de Emile de Antonio). Il n'y a d'ailleurs pas forcément à s'en plaindre, dans la mesure où ce ne sont le plus souvent que des paresseux « *panélyriques* » qui se contentent de montrer les œuvres (de préférence en banc-titre) accompagnées d'un commentaire respectueusement inspiré et d'une musique digestive. James Scott, lui, loin de toute complaisance, trace la voie d'un possible rapport entre peinture et cinéma où celui-ci ne serait pas le timide serviteur de celle-là : si les films consacrés à David Hockney et R. B. Kitaj sont avant tout des tentatives pour exprimer cinématographiquement (à partir d'une succession linéaire ou d'un montage réitératif d'images) la personnalité des artistes, les deux autres vont plus loin dans l'invention des moyens filmiques destinés à assurer la rencontre des deux domaines : *The Great Ice Cream Robbery* multiplie les mises en relation d'images par une projection simultanée sur deux écrans, et le film sur Richard Hamilton exerce un véritable regard critique sur les tableaux dans lesquels il fait percevoir, par le seul moyen de l'image, l'influence de la bande dessinée et du cinéma.

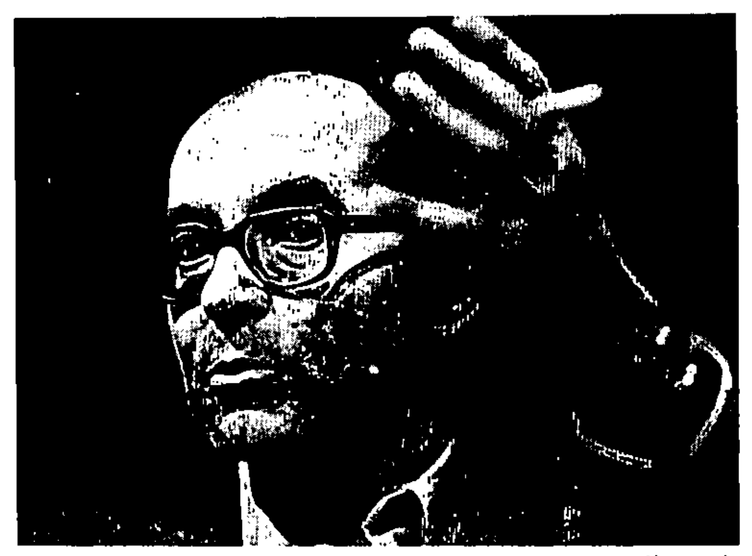
James Scott n'est pourtant pas spécialisé dans ce type de films, produits par le «Art Council».

JANA BOKOVA

Autre film réalisé en Angleterre, *Living-Room* de Jana Bokova (auteur de *Militia Battlefield)* montre des personnages appartenant à différents milieux sociaux (principalement petits-bourgeois et bourgeois tendance artistes), dans une optique apparemment réaliste mais en fait doublement artificielle, puisque chacun présente et commente devant la caméra son «living-room» : si le résultat est en soi passionnant, en ce qu'il expose crûment (et cruellement) la réalité des différences sociales, jamais plus visibles que dans ce lieu de passage entre l'intimité et la socialité qu'est le salon (différences encore accentuées, au niveau linguistique, par les accents et les expressions, qui prennent là tout leur sens), il n'en reste pas moins que l'entreprise a quelque chose de déplaisant : les rires déclanchés dans la salle par telle ou telle personne présentant amoureusement un objet dont la laideur se double alors de ridicule, laissent à penser qu'il y a là quelque chose de gratuitement cruel, voire de malhonnête, à s'introduire chez les gens pour mieux les exposer ensuite aux effets de rejet. C'est d'autant plus dommage qu'il aurait sans doute suffi de filmer les living-rooms sans les commentaires de leurs propriétaires, pour constituer un document intelligent qui ne force pas le mépris.

HELMUTH COSTARD

J.-P. Fargier a déjà parlé, dans son compte-rendu du Festival d'Edimbourg (cf. *Cahiers* n° 293) du *Petit Godard (Der Kleine Godard)* de Helmuth Costard – ce film-pirouette qui, à la question posée par Godard («Est-il possible de faire un film en Allemagne aujourd'hui ?»), répond par un film : «Comment il est possible de faire un film en Allemagne aujourd'hui», déployant longuement les conditions sur le recouvrement desquelles se constituent d'ordinaire les films : l'argent (les rapports avec les producteurs en occupent la majeure partie), la technique (Costard mène des recherches sur la caméra proches de celles de Beauviala à Grenoble), le désir – désir de faire un film, du nom-Godard. Et ce nom-là, finalement, c'est la clé de voute qui permet au film de tenir debout, de tenir sur l'écran : parce qu'il s'est fabriqué dans le vide laissé par le film que Godard, pressenti par Costard, devait faire et qu'il n'a pas fait et parce que la réponse apportée non pas dans le film, mais par le film tout entier, n'a de sens qu'en ce que c'est par ce nom-là, justement que la question a pu être posée.



J.-L. Godard pendant sa conférence de presse. (Photo : Pieter Vandermeer)

«Alors d'une part, dans le temps, suivre la journée de deux enfants dans le monde occidental, industriel... et dans l'espace on ralentit un moment de ce temps, et on regarde comment ça s'étale...»

GODARD-MIEVILLE

Et c'est ce nom-là aussi qui, qu'on le veuille ou non, conditionne la réception des treize émissions de vingt-six minutes, commandées par *Antenne 2*, terminées depuis un an et toujours pas diffusées : *France Tour Détour Deux Enfants* (« librement inspiré de l'œuvre de G. Bruno » *Le Tour de France par Deux Enfants)*. Or il se trouve que, malgré la fascination exercée par ce nom, avec tout ce qu'il cristallise d'histoire, d'enjeux et de plaisirs (fascination qui aide peut-être à regarder, à écouter, mais empêche quelque part de voir, d'entendre) – il se trouve que très vite cette fascination, et tout ce qu'elle charrie de passé, s'efface dans le seconde par seconde d'un travail qui réclame une attention neuve. La question qui se pose alors n'est plus tant de savoir quelle place occupent ces émissions dans le trajet du nom-Godard, mais plutôt : qu'est-ce qui en elles est plus puissant que ce nom-là (et le label Godard-Miéville) pour le réduire ainsi par la seule force des images et des sons ?

Ce n'est pas par une progression linéaire que s'opère le passage, puisque chaque «mouvement» est bâti sur le même canevas (l'unique fil directeur étant la succession des moments quotidiens des enfants : le coucher, le départ à l'école,

«Comme ils manquaient d'imagination, les monstres en étaient très économes...»

«Au lieu de questionner les travailleurs, ils auraient travaillé les questions...»

Merci Robert Linhart !

Et je pense que maintenant, il faudrait une histoire...

«On leur parle à ces petits, qui sont des petits modèles de grands... C'est plus facile et plus difficile...»

«On cherche seulement à dialoguer et on donne l'impression qu'on veut le dernier mot...»

La lumière, ça avance en ligne droite ou en ligne courbe ? Et toi, dans ta vie ?

Tu penses à toi plutôt comme à une maison ou comme à une école ?

«Elle en dit juste ce qu'il faut pour ne pas avoir d'emmerdements. C'est de notre faute.»

La lumière c'est plutôt du mouvement ou bien c'est immobile ? – Ça peut être les deux... – *Oui, mais tu dis toujours « ça peut être les deux» ! C'est plutôt une grande flaque, ou bien...*

«Et moi, je me dis tout d'un coup que s'adresser à quelqu'un peut demander un courage inouï.»

Tu aimes mieux le silence ou le bruit ?

Le cri, avant de sortir, c'était où ?

A ton avis, la nuit, c'est de l'espace ou c'est du temps ?

Quand un fleuve déborde, tu pense que c'est la faute du fleuve ou la faute du rivage ?

Les femmes, ça t'impressionne ?

La lettre A, tu penses que c'est venu avant le chiffre 1, ou après ?

Prendre le pouvoir, ça veut dire quelque chose pour toi ?

l'école, le goûter, le dîner, le coucher...) : un mot sur l'écran (LUMIERE / IMPRESSION / DESORDRE...) répond à une matière scolaire (PHYSIQUE / DICTEE / CALCUL...), autour de quoi s'organisent des images et un commentaire, illustrant la vie des «monstres». Puis, sous le mot VERITE, une série de questions-réponses entre Godard (off) et Camille, ou Arnaud. Enfin, TELEVISION introduit à un commentaire de ce qui précède, et HISTOIRE à un montage d'images et de mots autour d'un thème (l'argent, le temps, le terrorisme, le style...) – éventuellement suivi d'une autre TELEVISION...

Mais ce qui fait le centre de chaque mouvement, et le nœud de la série, c'est bien la VERITE – autrement dit le dialogue avec les enfants. Et c'est aussi ce qui fait problème. Car rien n'est moins sûr, finalement, qu'il s'agisse d'un *dialogue* – et les enfants eux-mêmes sont bien les premiers à en douter, qui se sentent manifestement pris dans une situation d'examen, de test, sommés de donner la bonne réponse à des questions qui, dans ce contexte, n'ont pas de sens.

C'est une impasse que Godard-Miéville ne cherchent ni à dissimuler ni à réduire : *«Pas de fantaisie...»* soupire-t-il – ou bien : *«Avec nos questions, on a l'air de vouloir le dernier mot, alors que c'est le premier mot qu'on veut. Et si on n'obtient pas souvent le deuxième, c'est qu'on est trop seuls à faire ce genre de travail...»*. Ce qui n'empêche pas Godard de continuer à poser des questions (sous la forme «Ou bien... ou bien...») qui provoqueraient difficilement autre chose que ces demi-réponses.

Ainsi la gêne des enfants, qui supportent patiemment l'interrogatoire en se réfugiant dès qu'ils le peuvent dans la télé, un livre ou une occupation quelconque – cette gêne se communique au spectateur, peu habitué à voir des enfants intervenir à l'écran autrement que comme de petits phénomènes épinglés sous le regard complice des adultes, peu habitué aussi à les voir confrontés à des questions non pas psychologiques ou sociologiques («Tu aimes l'écoles ? Qu'est-ce qu'il fait ton papa ?») mais directement philosophiques – des questions qu'on ne pose normalement qu'aux seuls spécialistes habilités à répondre : les intellectuels (et qui, d'ailleurs, demanderaient souvent des réponses de poètes).

On peut suspecter alors le statut de ces questions, qui semblent piéger les enfants dans un monde qui n'est pas le leur, et où l'interviewer, installé d'emblée sur son propre terrain, ne risque pas la mise en jeu d'une position de maîtrise qu'il ne cherche d'ailleurs jamais à dissimuler. Mais lorsque Godard, interrogeant Arnaud devant la télé, essaie de le tirer de sa contemplation et n'y arrive, péniblement, qu'en lui faisant admettre que les images ça s'avale et ça se chie par le cul – alors on a l'impression que l'arrachement d'une telle parole est bien moins violent que la fascination exercée sur l'enfant par la série américaine, et que le moindre regard soustrait à la télé est déjà une victoire. Et si, lorsqu'il lui demande *«La lettre A, tu penses que c'est venu avant le chiffre 1, ou après ?»*, on peut croire qu'il s'agit là d'une question absurde, posée pour combler un silence ou pour tester les facultés imaginatives de l'enfant – en fait il suffit d'avoir vu Godard expliquer, dans *Der Kleine Godard*, que la forme d'un compas montre bien que c'est le calcul qui a donné naissance à l'écriture, pour se rendre compte que la question était une vraie question, dont il attendait une vraie réponse : c'est-à-dire non pas une réponse vraie, mais un point de vue. Et c'est là l'attente implicite – et presque toujours déçue – qui motive les questions : Comment les autres voient-ils le monde ? Quelles sont leurs réponses à mes questions ? On est

La mémoire, tu penses que ça ressemble à un paysage, ou à une usine ?

A ton avis, tu te déplaces plutôt dans l'espace ou plutôt dans le temps ?

Pourquoi tu te déshabilles avant de te coucher ?

Pourquoi ta maman elle est pas payée pour faire le ménage ?

Quand tu penses aux autres, c'est plutôt avec des images ou avec des sons ? Ta maman, c'est plutôt une image ou un son ? Et ton papa ?

Ton image c'est toi ou c'est quelqu'un d'autre ?

«Vous croyez qu'on peut laisser ça en longueur ? Les gens vont pas s'ennuyer ?

«Un désir maladif et forcément mortel d'être plus que un».

«Les hommes, incapables d'imagination condamnent les femmes à la reproduction, pas à la production».

«Bientôt sur cet écran... et peut-être bien tard aussi...»

bien, là encore, à la fois sur et sous la communication : malgré la précaution de choisir des enfants (censés être capables de plus de spontanéité, de plus de fantaisie – censés être porteurs de plus de vérité – que les adultes), le questionneur se sera exposé, avec *ses* questions, à *leurs* non-réponses.

Mais il se sera exposé – ce qui est déjà beaucoup, quand on pense à la manière dont les questionneurs se protègent d'ordinaire sous une pseudo-identification avec le supposé-monde de l'autre. Godard, encore une fois, ne se met pas « à hauteur d'enfants», il ne cherche pas à les faires «s'exprimer» (comme on dit), mais leur propose simplement des *mots* (ses mots à lui) entre lesquels ils doivent choisir celui qui leur convient. Ainsi la position de maîtrise est assumée avec ses risques : le risque des silences (souvent pesants, dans ces séquences sans montage), et le risque de la non-réponse – ou plutôt de la fausse réponse –, puisque Godard parvient à faire dire aux enfants des choses qui manifestement ne viennent pas d'eux : c'est la vieille maïeutique socratique, qui produit de réels effets de trouble lorsqu'elle en arrive à mettre en questions (au sens propre du terme) les choses-qui-vont-de-soi : la gratuité des activités ménagères, la gratuité du travail scolaire, la fermeture de l'école aux parents, le rapport des enfants à l'argent, voire le statut de l'image... C'est là où les émissions apparaissent le plus explicitement dans leur caractère subversif: subversif par rapport aux idées reçues, mais aussi par rapport au travail sur l'image (filmer, d'un bout à l'autre et sans commentaires, le dîner de Camille), au tabou du corps maternel (la secrétaire enceinte filmée, nue, à son travail, exposée et en même temps interdite au rire, au désir), au tabou de l'argent (un million en billets de banque offert à Arnaud, qui n'y croit pas, par Godard qui finit par avoir peur d'y croire et lui suggère, prudemment, de prendre 200 F), au tabou de la politique (Godard formulant quelques suggestions aux terroristes)... Exposées à la télévision, ce sont là de véritables obscénités, pires qu'un gros mot dans la bouche d'une speakerine, (au cinéma, elles deviendraient des fantasmes d'auteur), dont on devine qu'elles puissent en affoler certains. Mais la suprême obscénité, c'est peut-être, finalement, cette tranquille occupation d'un espace télévisé radicalement neuf, hors-fiction, hors-enquête, hors-reportage), où s'expose, à plat, la réalité d'une irréductible non communication mais où chacun, paradoxalement, se met à exister réellement de part et d'autre des images et des sons : les enfants dans leur monde, Godard-Miéville (sans leur image mais leur voix) dans leur vision du monde.

Mais on ne peut encore réduire la puissance de ces émissions à cette capacité de subversion des codes, des attentes, des idées : d'abord parce que s'y créent, avant tout, de nouveaux rapports (rapports entres les gens, rapports entre les mots, rapports entre les images) ; ensuite parce que, par delà la stimulation intellectuelle, il s'y fabrique beaucoup de plaisir et beaucoup d'émotion, qui s'imposent peu à peu, au fil des émissions : que ce soit par l'étrange beauté des questions, la tension des silences, l'admirable mise en images des chansons de Ferré, ou par le retour des mêmes moments qu'on apprend à attendre (la musique de jazz et la chanson de Julien Clerc au générique, avec l'image de Camille ou d'Arnaud maniant la caméra ou les écouteurs ; le *«Ça c'est une autre histoire...»* qui clôt chaque mouvement), et la voix de Godard enfin qui, commentant au «mouvement zéro» un montage des douze autres mouvements, ouvre et ferme à la fois la série : «Bientôt sur cet écran... et peut-être bien tard aussi»...

Même si c'est déjà tard, il est urgent que ces émissions soient vues.



L'Hypothèse du tableau volé, de Raúl Ruiz

RAÚL RUIZ

Il faudra reparler plus longuement des films de Raúl Ruiz lorsqu'ils sortiront. Disons seulement que *Les Divisions de la Nature, La Vocation suspendue* et surtout *L'Hypothèse du tableau volé* comptent parmi les entreprises les plus déroutantes et les plus captivantes qu'il soit donné de voir : basées toutes trois sur des *faux* culturels (faux textes pour le premier, faux films pour le second, faux tableaux pour le troisième), elles s'attachent soit à en fournir un équivalent véritable,c'est-à-dire un faux *(Les Divisions de la Nature* est un faux film touristique sur le chateau de Chambord, réalisé d'après une vraie commande et dont les images, vraiment pompières, illustrent bien les illusions de la représentation évoquées par de faux - mais fort beaux - textes) - soit à dérouler la véritable énigme de leur fausse reconstitution dont on suit,pas à pas,l'évolution minutieuse pour ne trouver, à la fin, que la désagréable impression de n'avoir rien compris ; encore faut-il comprendre alors que ce qu'il y avait à comprendre n'était pas ce qu'on croyait : seul l'effort était réel – c'est-à-dire la quête de sens. De cette quête, il reste en tous cas une exemplaire discipline du questionnement et des mises en rapports, qu'il s'agisse des relations entre l'Eglise et la politique *(La Vocation)*, ou de la lecture d'un tableau *(L'Hypothèse)*. Reste aussi un tour de passe-passe d'un humour très subtil, qui vous perd entre faux et fiction,là où vous croyiez trouver du réel en cherchant du vrai. Et n'est-ce pas la véritable fiction, celle qui vous fait croire au mensonge de l'auteur ? Mais s'agit-il d'un vrai mensonge ?

LUC MOULLET

Avec *Genèse d'un repas*, Luc Moullet s'exerce lui aussi à glisser entre les mailles de catégories établies : ne pouvant adapter la *Recherche* de Proust, dont les droits étaient bloqués par Visconti et Losey, il a décidé de remplacer la petite madeleine par une boîte de thon, une omelette et une banane (c'est du moins ce qu'il a, très sérieusement comme toujours, déclaré lors d'un débat), et de partir à la recherche de leur origine perdue : voilà donc une double amorce de fiction qui glisse tout de suite dans le documentaire pour constituer en fin de compte un véritable film militant, exposant et dénonçant étape par étape, derrière les mensonges des intermédiaires, tous les mécanismes d'exploitation et de profit qui président à la fabrication et à la commercialisation des œufs français, des bananes sud-américaines et du thon africain. Ainsi, sur la base très concrète d'une expérience toute quotidienne (manger), c'est à un véritable cours d'économie politique qu'on assiste, déployant avec rigueur et densité (pas de plan perdu) la signification exacte des mots plus-value, capitalisme, impérialisme et exploitation du tiers-monde. Tout y passe, depuis les manipulations publicitaires jusqu'aux inégalités salariales, en passant par le racisme et les massacres écologiques – sans que jamais pèse le didactisme, puisqu'il ne s'agit là que de communiquer une expérience, née de la plus saine des curiosités. Et s'il y a là de quoi couper l'appétit, il est au moins réconfortant de constater qu'on peut encore faire des films politiques, intelligents, et virulents.

BERTRAND VAN EFFENTERRE

Avec *Mais ou et donc ornicar*, Bertrand Van Effenterre glisse aussi, à sa manière, d'un genre, d'un thème à un autre (c'est même la principale qualité du film, sinon la seule) : partis d'un fait-divers qui ne donne pas suite (un jeune ouvrier agricole arrêté pour avoir séquestré une petite fille), on aborde l'expérimentation sociale (une exploration, par la vidéo, de la vie et du langage des habitantes d'un immeuble) pour se retrouver en pleine utopie féminisante (les femmes-hommes et les rôles inversés) et plonger de là dans la psychologie du couple. S'il n'y avait pas, pour alléger le film, la fantaisie de ces décrochages à peine articulés autour du personnage de Brigitte Fossey (la folie mécanicienne), on s'enliserait complètement dans la pesanteur des thématiques laborieuses, des gags psychologiques à la française et des idées de scénario qui ne prennent pas la fiction. En fin de compte, la position de Géraldine Chaplin résume bien celle du film tout entier : après s'être engagée à corps perdu dans la recollection d'identités sociales à grands coups de vidéo (un luxueux gadget), elle ne trouve que l'avorton de ses généreuses illusions entre les morceaux d'images qu'elle a cherché à recoller : une expérience pas tout à fait ratée, mais vraiment pas réussie. Comme le film.

CLAUDE GORETTA

Pour finir avec les films francophones présentés en avant-première à Rotterdam, je parlerai du dernier film (fait pour la télévision) de Claude Goretta : *Les Chemins de l'exil ou les dernières années de Jean-Jacques Rousseau*, moins pour ses qualités (faibles, pour ne pas dire nulles) que pour ses défauts, qui sont intéressants : s'y trouve en effet posé le problème de la reconstitution, non pas d'un événement mais d'un personnage historique, et plus précisément d'un penseur. Et plutôt que reconstitution, disons alors restitution de sa pensée à travers une narration biographique, puisque c'est le parti pris adopté par Goretta. Passe encore : habilement fait, ça pouvait être intéressant. Mais il aurait fallu pour cela avoir une raison forte de parler de son objet, amour ou haine, fascination ou dégoût, quelque chose en tous cas qui mérite le corps à corps. Au lieu de ça, Goretta ne projette dans son Rousseau vieillissant qu'un pâle et complaisant stéréotype du libre penseur en proie à la tyrannie étatique, du doux anarchiste en butte à la malveillance de ses contemporains, de l'humaniste amateur de profonds paradoxes et de promenades écologiques, voué à l'incompréhension de la foule. Qu'il s'agisse de société, d'éducation,ou même de botanique, ses passions et ses idées se réduisent à quelques plates tirades dignes des pires poncifs à la mode dissidente. On objectera

peut-être qu'en matière d'histoire, le respect fidèle est parfois le plus court chemin qui mène à la bêtise, et qu'on a toujours le droit de la tirer (l'histoire, pas la bêtise) dans un sens si on l'estime plus pertinent. Mais il y a deux manières de faire de l'interprétation : celle, par exemple, de Rossellini qui, dans l'admirable *Prise du Pouvoir par Louis XIV*, n'hésite pas à risquer l'anachronisme en mettant dans la bouche du roi des déclarations (sur l'Etat, entre autre) qui sont le fruit d'une réflexion postérieure mais qui permettent d'éclairer au mieux la situation en question, et ce, dans la droite ligne du réalisme (brechtien) ; et celle de Goretta (ce n'est malheureusement pas le seul : citons encore Bertolucci et Cassenti, pour agiter des épouvantails familiers), qui n'anachronise et ne caricature son objet que pour le faire entrer, de force, dans telle ou telle doxa au goût du jour. Lorsque c'est Rousseau qui fait les frais de telles manipulations, c'est particulièrement consternant, et surtout très fastidieux : chaque séquence narrative, chargée d'illustrer tel ou tel épisode d'un itinéraire intellectuel singulièrement répétitif, procède à l'évidence d'un découpage tout arbitraire, et la fiction redevient prétexte dès que le texte se laisse discerner. A bout d'ennui, on n'a plus qu'une envie : que le film se termine, vite, pour aller relire Rousseau.

MAURICE PIALAT

Etait également représenté, à Rotterdam, un cinéaste français dont je n'avais vu aucun des films, et dont on a très peu parlé, y compris aux *Cahiers* : il est temps de le faire, parce que Maurice Pialat fabrique, avec passion semble-t-il, un cinéma passionnant au moins en ce qu'il retient l'attention sans jamais la provoquer, en ce qu'il suscite l'émotion tout en la tenant à distance.

Si j'avance qu'on retrouve chez Pialat la gravité de Bergman et la simplicité de Truffaut, ça risque de ne rien dire à personne, parce qu'on imagine mal un mixte de Bergman et de Truffaut. Admettons que ce soit un paradoxe, mais Pialat, justement, est tout entier dans ce paradoxe, qui fait sa qualité (mais qui semble lui enlever, apparemment, une bonne part de l'audience qu'il mérite). Son paradoxe, c'est de mettre en scène des drames au quotidien, c'est-à-dire simplement : avec des moyens simples, et chez des gens simples. Que ce soit l'échec et la rupture d'un coup *(Nous ne vieillirons pas ensemble)*, l'agonie d'une femme *(La Gueule ouverte)*, les tribulations d'un enfant adopté *(L'Enfance nue)*. On se trouve confronté, non pas à ces univers luxueux où s'esthétisent d'ordinaire les tragédies, mais à la pauvreté (qui semble presque tabou aujourd'hui au cinéma) d'un monde où la détresse morale se joue sans histoires entre la table de cuisine et le papier peint de la chambre, entre le pathétique et le dérisoire. Mais il ne suffit pas de mettre en scène des petits-bourgeois ou des ouvriers, des bourgs de province où les pères attendent dans l'arrière-boutique la visite des enfants citadins, pour avoir droit au respect : le grand mérite de Pialat, c'est de ne jamais prêter le flanc au populisme, parce qu'il ne filme pas ces milieux de l'extérieur (en ethnographe, ou en pseudo-sociologue), mais toujours de l'intérieur, faisant de ses personnages des sujets (de leur histoire), non des objets (d'une investigation). Ainsi le drame, loin de tout voyeurisme, apparaît à la fois dans la quotidienneté et la durée d'un événement qui est arrivé ou peut arriver à tout le monde, et dans la complexité des vécus qui le tissent : l'interminable répétition de la crise qui défait peu à peu le couple Marlène Jobert – Jean Yanne (parfaits dans leur rôles) de *Nous ne vieillirons pas ensemble* ; l'interminable agonie de la mère, autour de laquelle père et fils se rassurent auprès d'autres femmes en attendant le grand vide *(La Gueule ouverte)* ; l'interminable errance de l'enfant d'une famille à une autre, de la



L'Enfance nue, de Maurice Pialat

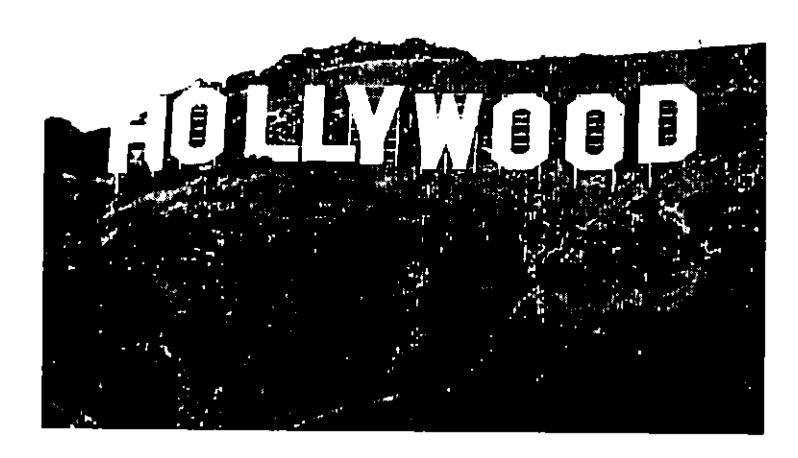
tendresse à la révolte, tout entière résumée et suspendue dans la lettre qui clôt *L'Enfance nue* (où Pialat a su faire jouer aux parents adoptifs leur propre rôle, avec une vérité au-delà de tout naturalisme, au delà de tout ce qu'on aurait pu attendre du meilleur acteur professionnel.)

S'il fallait emmener un plan sur une île déserte, je me demande si je ne choisirais pas cet avant-dernier plan de *La Gueule ouverte*, d'une durée quasi straubienne, où la voiture qui emporte le fils et sa femme après l'enterrement de la mère quitte le village au crépuscule : la caméra est placée (comme un regard d'enfant) face à la lunette arrière, à travers laquelle on voit s'éloigner les maisons et la route, avec la sensation d'un lent, inexorable et définitif arrachement au lieu, au corps d'origine.

Loin de ces «murs rouges» dont parle Truffaut à propos de *Cris et chuchotements*, loin de l'esthétisme de luxe qui force l'admiration en même temps que les sentiments, Pialat s'acharne, discrètement, patiemment, à distiller l'émotion au ras du quotidien. Pour une *Gueule ouverte*, je donnerais dix *Cris et Chuchotements*.

S'il y a une conclusion à tirer des films vus à Rotterdam, ce sera, modestement, celle-ci : que la plupart des quelques productions intéressantes proviennent, plus ou moins directement, d'une *commande* : que ce soit James Scott travaillant pour l'«Art Council» ou Godard pour Antenne 2, que ce soit Ruiz déclarant que, lorsqu'il ne fait pas un film sur commande, il le fait dans l'esprit d'un film de commande, ou Godard encore expliquant, dans *Der Kleine Godard* (lui-même construit sur l'histoire d'une commande non aboutie), qu'il ne veut pas s'entendre dire «Combien voulez-vous pour faire un film ?» mais «Nous vous donnons tant», à quoi il peut répondre «Avec tant d'argent, je vous fais tel film», d'une manière ou d'une autre, il semble que la voie suivie par ceux qui, des mois et des années durant, portent à bout de bras un projet de film qui bloque toute énergie, ne soit pas (ne soit plus) forcément la plus productive, et qu'au moment où la notion de cinéma d'auteur commence à être quelque peu remise en question, certains se ré-installent avec profit dans la position de l'artisan-fabricant de films, loin de l'artiste-auteur et des pesantes mythologies qui l'encombrent. Que cet artisanat-là ne soit pas exactement le même qu'il y a trente ou cinquante ans, laisse peut-être à penser que quelque chose de nouveau travaille, quelque part, le métier de cinéaste.

Nathalie Heinich



LETTRE DE HOLLYWOOD

Par Bill Krohn

L'année du 75e anniversaire de la commune de Hollywood commença sous une nuée de scandales, dont le signal fut donné quand un vice-président de la Columbia avoua avoir signé du nom de Cliff Robertson un chèque de 10 000 dollars, et les choses culminèrent avec un article du « New York Times » sur les intérêts de Wall Street qui se dissimulaient derrière la Columbia. L'article parlait d'argent « douteux » et de manipulations boursières autour de la sortie de *Rencontres du troisième type* (le critique des *Cahiers* ne pouvait pas savoir à quel point l'enjeu réel du film se situait en dehors du film lui-même). La plupart de ces accusations cessèrent sous la menace d'une poursuite en justice, et peu après la rumeur s'éteignit, sans avoir le moins du monde produit le « Watergate hollywoodien » sur lequel les journalistes comptaient pour passer la sécheresse des mois d'été.

L'anniversaire eut lieu comme prévu et fut marqué par l'inauguration d'un nouveau poteau indicateur HOLLYWOOD, dont chaque lettre a coûté 27 000 dollars – l'original, qui avait été dressé en 1927 pour signaler la vente de la propriété immobilière, s'étant partiellement effondré. C'est la star du rock Alice Cooper qui fournit le premier O, et le département disques de la Warner le deuxième : deux représentants d'une industrie locale, qui ces dernières années est devenue plus lucrative encore que le cinéma. Ce que ces nouveaux O représentent, je ne le sais pas, à moins que ce ne soit le zéro de l'imaginaire, qui, à Hollywood, a toujours désigné le box-office. Visiblement, ça marche. La production de films a augmenté régulièrement depuis 1964, époque où le chiffre des films américains étrangers s'était temporairement élargi en compensation ; on fait plus d'argent que les vieux magnats n'en avaient jamais rêvé ; et tous les mois, des films intéressants apparaissent. Comme beaucoup, je ne passe plus autant de temps au cinéma que je ne le faisais, (1) mais depuis fin novembre j'ai vu cinq films qui valent la peine : *The-Wiz*, remake angoissant et très noir par Sidney Lumet du *Magicien d'Oz* ; un bon remake de *L'Invasion des profanateur de sépultures* sur un scénario de W.O. Richter *8slither) ; The Deer Hunter*, un *Crabe-Tambour* américain qui « ne manque pas de punch », fait par le protégé de Clint Eastwood, Michael Cimino *(Thunderbolt and Lightfoot)* ; et *Magic*, de l'équipe qui a réalisé *A Bridge Too Far* : Richard Attenborough (réal.), William Goldman (scé.) et Joseph E. Levine. C'est l'écriture, au sens courant du mot, qui est la partie la plus réussie dans ces films. C'est particulièrement vrai de *Movie, Movie*, pour lequel Larry Gelbart et Sheldon Keller ont écrit un scénatio plein de jeux de mots savants et d'aperçus structuralistes sur les conventions du mélodrame. Mais si la fonction de la mise en scène est d'« *aller au plus profond du contenu social, idéologique, moral et sémantique du scénario* » (Biette, *Cahiers* 288), alors pour le moment pas de surprise sauf Attenborough.

Réponse à une question des *Cahiers* (« Que fait Jim McBride ? ») : Jim McBride, l'auteur de *David Holzman's Diary* et de *My Girlfriend's Wedding* se prépare à tourner son troisième long métrage, *The Moviegoer*, d'après le roman de Walter Percy, et il est en train d'écrire avec Kit Carson le scénario d'un remake d'*A bout de souffle* se passant à Los Angeles. Pendant ce temps, Godard, l'auteur d'*A bout de souffle*, était ici pour trouver de l'argent pour son film sur Hollywood et la mafia, *L'Histoire*. Ses voyages entre les deux côtes, avec un scénario franco-anglais et des photos de Robert de Niro et de Diane Keaton (« pour donner une idée aux producteurs ») débouchèrent à New York sur une perspective étrange : le producteur de *Deep Throat*. Aux dernières nouvelles, cependant, la production sera française : Berri et Beauregard.

En règle générale, je rendrai moins compte que mon prédécesseur (Axel Madsen) des films « en cours », un article récent du « Los Angeles Times » ayant été révélé en effet à quel point les projets décrits dans les pages de « Variety » et de « Hollywood Reporter » sont des fictions inventées par les attachés de presse pour garder les noms de leurs clients en circulation. Plus étonnant que la chronique d'affaires, de films, de scénarios, de producteurs et même de réalisateurs fantômes exhumés par le « Times », qui est le fait que ces histoires sont lues avidemment par ceux-là même qui les répandent, dupes volontaires d'un fantasme collectif plus nécessaire que jamais, à une époque où le chômage – malgré une prospérité qui bat tous les records – est général.

Depuis son divorce d'avec les studios, Orson Wells, à lui tout seul, a produit plus de films fantômes qu'une armée d'attachés de presse. Mais les fantômes de Welles sont solides, il fut récemment le sujet d'une série fascinante de séminaires organisés par Michael Webb de l'« American Film Institute », au cours desquels il fut possible de voir des séquences de *It's All True, The Deep* (qui m'a fait penserà *The Sea Wolf* de Michael Curtiz), *The Other Side of the Wind* et du *Don Quichotte*, qui, selon le mot de Welles, est devenu un « essai » à la première personne sur l'Espagne, qu'il doit récrire périodiquement en fonction de l'actualité. Deux nouvelles découvertes à ajouter à la filmographie : *Hearts of Age*, court métrage d'avant-garde que Welles réalisa à l'école secondaire, et *Too Much Johnson*, comédie muette avec Joseph Cotten qu'il filma avant de venir à Hollywood et qui faisait partie d'une entreprise théâtrale sans len-

demain. Il n'y a plus aujourd'hui de copie de *Too Much Johnson*, mais je recommande la lecture de la reconstruction de l'histoire par Franck Brady, dans un article de *American Film* (Nov. 78), aux partisans, aux chroniqueurs, aux compagnons de voyage de l'État-Welles. Les délégués présents à ces séminaires allaient de Roger Hill, le vieux directeur d'école de Welles, à Anthony Perkins, qui évoqua l'image héroïque de Welles, obligé de tourner une scène avec lui dans une Volkswagen après le départ de l'équipe technique, tenant la caméra d'une main, le magnétophone de l'autre tout en tirant avec son propre corps la voiture qui était attachée par un câble autour de sa taille.

The Other Side of the Wind mérite un note à part. Commencé en 1970 quand le caméraman Gary Graver eut offert ses services à Welles, il fut interrompu une première fois quand un changement dans la législation des impôts et une vérification ordonnée par Richard Nixon en représailles contre un disque comique que Welles avait fait sur lui mirent le réalisateur dans l'impossibilité de continuer à financer le film lui-même. Obligé de chercher de nouveaux capitaux, il s'associa aux Films de l'Astrophore, compagnie de production dirigée par Mehdi Bouscheri, beau-frère du Chah d'Iran. Les Iraniens mirent un million qui servit principalement, dit Welles, à couvrir leurs frais personnels en France où ils tenaient à ce que le reste du film soit tourné, et à un détourneur de fonds suffisamment malin pour dérober 250000 dollars et se retirer en Espagne. L'alliance invraisemblable vola en éclats après une dispute au montage et le film est toujours inachevé et enlisé dans les litiges, Un seul commentaire : on a beaucoup spéculé sur « l'angoisse de finir » inconsciente de Welles, il serait plus juste de parler de son refus d'abandonner des projets malgré des difficultés de vrai cinéma et qui lui a coûté très cher : trois ans sur *It's All True*, quatre sur *Othello*, huit sur *The Other Side of the Wind*,- qui raconte l'histoire d'une réception donnée pourl'anniversaire de Jake Hannaford, réalisateur de la vieille époque, joué par John Huston – qui a des problèmes pour finir son dernier film. Parmi les invités de la soirée : un jeune-admirateur-devenu-réalisateur (P. Bogdanovich), une-critique de cinéma à la langue de vipère (Susan Strasberg), un faire-valoir malin incarné par Norman Foster, collaborateur de Welles sur *Journey into Fear*, et un tas de fans armés de caméras. Le film est composé de scènes de film-dans-le-film et d'un montage d'éléments de reportage (bandes vidéo, photographie,8,16,35) enregistrés par les admirateurs pourr faire un document sur la soirée, qui se termine par le suicide de Hannaford, Le style de Welles est donc, selon ses propres termes, «masqué» tout du long par deux styles inventés : celui des media (par exemple une séquence projetée à l'AFI, morcelée, en noir et blanc, drôle et terrifiante dans laquelle Hannaford et sa bande humilient un maître d'école) et celui d'un metteur en scène imaginaire, très macho et inconsciemmenthomosexuel qui exploite son statut de fan en essayant de faire un film d'art « dans le vent » (une séquence-hyper-romantique et très sexy avecOja Kodar, la découverte de Welles, et deux terroristes, sur le siège avant d'une Volkswagen. Ça insiste, cette petite voiture...)

Pendant l'accalmie en cours Welles a pu réaliser en vidéo une émission qu'il espère vendre à une vague confédération de stations de télévision non-affiliées aux principales chaînes. La plupart des « talk-shows » américains sont écrits ou du moins répétés mais Welles tourne le sien comme un film : avec une seule caméra, faisant plusieurs prises, montant des contre-champs et écrivant un dialogue « non répété » avec le public. Le séminaire consacré à son travail télé commença avec *TheFountain of Youth*, une nouvelle de John Collier racontée en partie avec des plans qu'il avait filmés pour la télévision en 1956, et avec une bande-annonce de 10 minutes pour *F for Fake*, plus embrouillante que le film lui-même.

Impossible de ne pas remarquer la façon dont la télévision et le film-essai ont servi de révélateurs du désir wellesien de soumettre l'image, dans ses articulations les plus internes, la voix, celle du conteur dont Benjamin dresse le portrait dans son essai sur Leskov. Cela fut confirmé par une projection de- *Filming Othello*, que j'ai finalement pu voir un matin pluvieux à Santa Monica il y a quelques semaines (il pleut tout le temps ici).

Dans ce long-métrage pour la télévision allemande, Welles fait le tour de son chef-d'œuvre, raconte des histoiresincroyables sur le tournage, s'entretient (par le jeu d'artifices de montage évidents) avec ses vieux amis Hilton Edwards (Brabantio) et Michael Mac Liamoihr (Iago), commente ses propres images. Ces plans, se déroulant en muet sur une moviola et accélérés par un re-montage thématique(« vertige », « emprisonnement », « un monde qui s'écroule ») deviennent du Eisenstein, tous les interditsapparaissent, quand ils ne sont pas simplement réduits aux traces burlesques du procès de production. On entend le texte de Shakespeare une fois seulement, près de la fin, quand Welles joue deux scènes devant la caméra : dans l'acte I le discours au Sénat d'Othello qui se défend contre les accusations de sorcellerie en racontant, comme une aventure de plus, comment il embobelina Brabantio et séduisit sa fille avec les récits (peu crédibles) de ses aventures de soldat, et la scène de la tentation, quand Iago le prend au piège avec l'histoire de l'infidélité de Desdemone. Réversibilité fatale du rôle du raconteur : la pièce commence avec le « Tush, never tell me, I take it much unkindly » (de Roderigo à Iago « Fi ! Ne m'en parle pas. Je suis fort contrarié... »). Mais qui veut écouter *cette* histoire ? Réponse provisoire dans la dernière scène, qui montre Welles questionné par un groupe distingué de cinéphiles d'Harvard. Visiblement découragé par la rencontre, il réapparaît brièvement, résume ses points principaux pour les polycopiés universitaires et avoue son propre désir : recommencer, faire un remake d'*Othello*.

Plus que jamais il est le Falstaff de la profession et aujourd'hui il est nostalgique. Mal à l'aise dans le cadre de cet épisode imaginaire de *Cinéastes de notre temps*, Welles joue selon les regles, mais il pose aussi des questions : l'original garantie financière et imaginaire de remake-existe encore, faut-il le brûler ? Cela me convient-il de parler de cette façon ?- Questions que Stanley Donen, refaisant brillammentaujourd'hui *Singin in the Rain* comme un pastiche, ne peut pas se permettre.

Tout cela en attendant *The Other Side of the Wind*, qui est-complétement tourné et monté, sauf les plans additionnels qui seront « pris » en Espagne. Un pépin : le négatif est bloqué à cause d'un litige avec les commanditaires iraniens, qui en sont, d'après Welles, à « sauver leurs peaux ». Il y a quelques semaines, des étudiants iraniens ont manifesté dans les rues de Beverly Hills devant la propriété de la sœur du Chah, et maintenant le gouvernement veut les expulser. Mais la colère des étudiants est bien pâle auprès de la fureur des acheteurs de Beverly Hills, où les soldes de la mode d'automne de Paris ont depuis Noël suivi les prix parisiens.

Bill Krohn.
(Traduit de l'américain par Dominique Villain).

1. NDT : « Talk-show » : entretien télévisé quicorrespondrait à un « Grand Échiquier » français.

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 50.000 F - R.C. Seine 57 B 18373 - Dépôt légal à la parution
Commission paritaire No 57650 - Imprimé par Maurice Dauer, 75011 Paris
Photocomposition, photogravure :PMF, 35, rue de l'Ermitage, 75020 Paris
Le directeur de la publication : Serge Daney - Printed in France.

REVOIR MELIES

1

MELIES ET LA PROLIFERATION



Autoportrait de Georges Méliès

Ses films, Méliès les intitulait « films à transformations ». Le moment est peut-être venu de prendre au mot cette appellation et d'essayer de dégager quelques-uns des processus mis en jeu par ces petits films, qu'on peut voir maintenant dans des conditions de réception plus propices (cf. l'entretien avec Albert Lévy, le pianiste qui les accompagne).

En dehors du document historique, Méliès n'est pas attiré par la prise de vue sur le vif. Il aperçoit immédiatement dans le dispositif cinématographique la possibilité d'une extension du champ d'action de l'artifice, et d'une production de sens pure, où tous les matériaux signifiants seraient sous contrôle. Méliès poursuit toujours le même projet, « rendre l'imaginaire et l'impossible visibles ». Avec le cinéma, le *gain* par rapport au théâtre (1) est fantastique, parce qu'il permet d'intervenir sur le visible de manière invisible, soit en interrompant la prise de vue, soit par des sytèmes de caches, et par toutes sortes de procédés que le bricoleur trouve au fur et à mesure, y compris par l'erreur (2).

Mais – et c'est là que le modèle de la prestidigitation a fonctionné – chez Méliès, les tours de passe-passe, l'escamotage des personnages, les substitutions d'objets, les artifices optiques, bref, l'*effet même d'illusion, s'articule en toute logique sur une rythmique*. Sans l'une, on n'aurait pas l'autre, en tous cas on n'aurait pas une « bonne présentation » (3).

Du théâtre, rien ne tient plus en place (sauf la constante de la vision frontale et le cadre du tableau), les pièces du décor se mettent à circuler, à disparaître, à se télescoper pour former des blocs composites, les toiles de fond subissent un traitement spécifique (4). L'histoire est contractée en péripétie, la morale est prise à contre-courant (le fauteur de trouble, qui s'ignore d'ailleurs, gagne à tous les coups). Catapultés dans un studio, les comédiens deviennent les « poseurs ». Ils ont perdu la parole? Maintenant ils bougeront, ils danseront. Il faut styliser le geste, exécuter les figures, gagner le temps. Tout l'acquis théâtral et plastique doit repasser dans la machinerie cinéma.

Sur quoi peut s'appuyer ici la figuration de l'imaginaire et de l'impossible? La plupart du temps sur une *dynamique de crise*. Au début de certains de ces films, au premier tableau, une activité socialement ordonnée a cours, puis un agent perturbateur est introduit : soit il formule une demande qui est refusée, soit son état le situe en dehors de la norme du contexte. Dans tous les cas, il s'agit d'un « non productif ». A partir de là, un circuit du désordre se propage, qui finit au fur et à mesure par réenglober le premier système. Ce schéma peut subir des variations, certaines séquences sont inversées, etc. La plupart du temps, lorsque l'agent perturbateur qui fait basculer la relation d'ordre survient, il n'est pas aperçu par les acteurs, et c'est aussi par l'opposition vu (par le spectateur)/non-vu (des protagonistes) que l'idée du renversement s'introduit. Parce que les protagonistes ignorent ce que nous voyons, ils sont déjà dévalorisés à nos yeux.

Mais il y a aussi des films qui ne sont que jeux de scènes, et leur pouvoir de suggestion dépend largement de la vitesse d'exécution. Le rythme détourne l'attention sur lui-même, il couvre les opérations et les permet comme leur condition. Décor, activités, costumes, identités et emplacements des personnages, tout peut basculer sur un temps fort (5). La technique employée est très proche de l'animation, et l'annonce.

On peut se demander comment Méliès figure le désordre. Bien sûr par des formes précises. Il peut commencer par l'introduire par des effets de disproportion, des changements d'échelle d'un élément par rapport aux autres, ou bien il dédouble l'élément et l'étend ensuite à la série. Ce chapelet de doubles va parcourir des cycles, passant toujours par des repères plus *nombreux* dans l'image, selon un mouvement d'accélération (6).

Il y a aussi des processus de *prolifération* à partir d'un élément visuel simple, une chaise, une femme-papillon (7). C'est l'apparition, contre toute attente, d'une production surnuméraire, la multiplication du même élément dont on ne voit pas le bout (souvent un diable). « On n'arrête pas de compter », déclarent les acteurs; image par image, le truquage lui aussi mesure, libérant graduellement les formes, articulant des décalages progressifs (8).

Marie-Christine Questerbert

Notes

1. Méliès a assuré la direction du Théâtre Robert Houdin à partir de 1888.
2. « Le hasard me fit trouver le truc de substitution par arrêt de l'appareil (le mien s'étant fortuitement bloqué), je m'empressais d'utiliser le procédé ». In « Méliès l'enchanteur », par Madeleine Malthête-Méliès (Hachette 1973).
3. Ibid. p. 351.
4. « Les décors sont construits en menuiserie et toile et peints à la colle comme la décoration théâtrale; seulement la peinture est exclusivement exécutée *en grisaille*, en passant par toute la gamme des gris intermédiaires entre le noir pur et le blanc pur, car les décors en couleurs viennent horriblement mal, les rouges et les jaunes deviennent noirs. Il est donc nécessaire que les décors soient peints comme les fonds des photographes. La peinture en est extrêmement soignée, à l'encontre du décor théâtral ». Ibid p. 287.
5. Cf. *Le Tripot clandestin*, filmé en 1908.
6. Cf. *La Cuisine en Folie*, filmé en 1904.
7. Cf. pour la chaise, *Le Diablotin noir* de 1905, pour la femme-papillon *Au Pays des jouets* de 1908.
8. Cf. les musiques dites « répétitives », Horacio Vaggione, Terry Riley, etc.

2

ENTRETIEN AVEC ALBERT LEVY

Question. *Le spectacle donné au cinéma « Le Ranelagh » s'appelait « Méliès tel qu'en lui-même ». Combien de temps a-t-il été programmé?*

Albert Lévy. Ce spectacle a été présenté à partir de mars 77, pendant deux mois, puis présenté au Festival de Cannes la même année, puis dans une vingtaine de villes de France, puis à nouveau au « Ranelagh », en octobre 78.

Question. *Et à toutes les présentations vous étiez au piano?*

Lévy. Oui. C'est Pierre Arias qui a fait que ce spectacle se réalise, il a eu évidemment l'aide de Madeleine Malthête-Méliès, mais c'est lui qui a trouvé la salle, qui m'a permis de voir les films à la maison, pendant près d'un mois, avant le spectacle. C'est important parce que je n'avais aucun point de comparaison pour faire la musique, j'ai tâtonné, j'ai beaucoup cherché, alors je me projetais les films constamment, je vivais avec Méliès...

Question *Et quel était le programme présenté cette année en janvier?*

Lévy. Le même programme, « Méliès tel qu'en lui-même », c'est-à-dire qu'il y avait 17 films, dont une des actualités reconstituées au studio de Montreuil, *Le Couronnement d'Edouard VII*, successeur de la Reine Victoria. Il y avait les premiers films de Méliès, certains datant de 1896 carrément, c'est-à-dire juste après la première projection des Lumière, et les films les plus célèbres de Méliès, excepté *Le Voyage dans la lune*, mais on avait *Le Voyage à travers l'impossible* qui est un peu dans le même style, en plus développé et surtout en couleurs. Il y avait *Le Locataire diabolique*, *La Fée Carabosse* qui est un film remarquable, enfin un certain nombre de films qui recouvraient l'ensemble des genres abordés par Méliès, le comique, la prestidigitation, la science-fiction, le burlesque.

Question. *C'est lui qui a tourné* Le Couronnement d'Edouard VII?

Lévy. Entièrement. Il y a apporté beaucoup de soins, il a essayé de faire que ça corresponde exactement au déroulement de la cérémonie. Ce film a été projeté au Roi qui avait demandé à le voir. Enfin, ce film-là n'a d'intérêt que dans le sens d'un document.

Question. *Avant que Madeleine Malthête-Méliès retrouve ces films burlesques, il y avait longtemps qu'on ne les avait vus?*

Lévy. Après la grande période Méliès, de 1896 à 1910, les films pratiquement ne sont pas repassés jusqu'en 1928, année où il y eut une soirée dédiée à Méliès à la Salle Pleyel, et où 4 de ses films furent projetés. C'était les seuls dont on disposait, puisque c'étaient des originaux.

Question. *Et les films projetés aujourd'hui, au cinéma « Le Seine » sont des films retrouvés aux États-Unis?*

Lévy. La plus grande partie, 13 sur 17. Ce sont des films qui étaient destinés au frère de Georges qui s'occupait de ses affaires à New York. C'étaient des burlesques datant de 1904, et c'est important puisque Mack Sennett, qui est considéré comme le créateur du burlesque, a commencé à filmer en 1906. Quelques-uns sont des burlesques purs, puisqu'il n'y a aucun truquage, le but est seulement de faire rire. Méliès s'est entêté dans une idée qui, en plus, n'était pas l'idée de Louis Lumière (puisqu'il était persuadé que le cinéma serait une invention scientifique ou simplement de reportage, sûrement pas un art d'imagination ou de spectacle), il a découvert les différentes techniques de cinéma, les truquages... parce qu'il a compris que le cinéma était un spectacle.

Question. *Il y avait même un flou, dans l'auto-portrait de Méliès.*

Lévy. Les fondus-enchaînés, les flous, l'utilisation de personnages animés en même temps que d'acteurs, le follow-shot (un déroulement de décor devant les acteurs pour donner l'illusion d'une chute ou d'une élévation), les disparitions, arrêts - substitutions, plans américains, etc. c'est toujours réalisé remarquablement. Il y a un film très connu, *L'Homme à la tête en caoutchouc*, avec un personnage mis dans un coffret en bois, recouvert de velours noir, pour ne pas impressionner la pellicule, qui était mis sur rail, les rails étant eux-mêmes sur plan incliné pour se rapprocher de la caméra peu à peu... Il faut savoir qu'à l'époque la caméra n'avait pas de viseur, on ne voyait pas ce qu'on visait en même temps qu'on filmait, et puis la vitesse était une vitesse à main. Il y a une anecdote selon laquelle les cameramen chantaient « Sambre et Meuse », qui est une marche, pour se donner le rythme de la manivelle, et donc c'était à 18 images-seconde.

Le cinéma n'était pas muet à l'époque de Méliès, c'était un cinéma accompagné soit au piano, soit même par un petit orchestre, avec un bonimenteur qui commentait, qui, parfois, probablement, faisait une sorte de post-synchronisation; ainsi le chanteur Paulus a chanté derrière l'écran, réalisant sa propre synchronisation. C'était un cinéma qui s'intitulait sur les affiches « parlant et chantant », avant 1900. Le cinéma « muet » n'existe que depuis le parlant, et il est certain que les séances de cinémathèque avec ces films sans rien, et à 24 images-seconde n'ont que très peu à voir avec le cinéma qui existait à cette époque-là. Il était toujours à 18 images-seconde, et toujours accompagné dans la salle.

Question *Et Madeleine retrouve souvent des films?*

Lévy. Ceux-là sont les derniers, retrouvés grâce à un jeune réalisateur américain, Patrick Montgomery, à Los Angeles, mais c'est à la Library of Congress de Washington que les films avaient été déposés par Méliès (avec la marque de ses films, la Star Film, Méliès étant tellement plagié). Madeleine en a retrouvé maintenant 103, ce qui n'est pas mal. Elle dit elle-même que chaque retrouvaille de film est une histoire policière.

Question. *Vous dites qu'il a fait à peu près 500 films en 16 ans, de quelle heure à quelle heure pouvait-il tourner?*

Lévy. Il tournait de 11 heures à 3 heures de l'après-midi, il n'y avait pas de lumière artificielle et son studio était une verrière Il n'était pas très grand d'ailleurs, 7 mètres sur 17, pour filmer, et pourtant il y a des effets de perspective - c'était un grand décorateur et peintre - qui donnent des impressions de profondeur énorme.

Question. *J'ai lu qu'à la fin de sa vie, il vendait des jouets.*

Lévy. Ça, c'est un peu la légende, c'est vrai qu'à la fin de sa vie il a vendu des jouets dans la boutique de sa deuxième femme, Jehanne d'Alcy, une de ses actrices les plus connues, c'est là qu'un journaliste l'a rencontré et que la soirée de 1928 a été organisée.

Question. *Comment se fait-il qu'il se soit arrêté de tourner brutalement?*

Lévy. Il a probablement été ruiné par ses mises en scène, les films se vendaient au mètre jusqu'en 1909 à Paris, où se sont réunis, sous sa présidence d'ailleurs, les plus grands producteurs de films; là ils se sont mis d'accord sur un modèle de pas de perforation des pellicules, ce qui a permis de louer les films. Les forains, qui étaient les principaux clients de Méliès, ne pouvaient pas utiliser cette pellicule en quelque sorte standardisée. A partir de ce moment-là, Méliès qui refuse de s'associer avec Pathé et avec Gaumont, périclite. Il vend les studios de Montreuil, et détruit même une partie de ses négatifs.

Question. *Est-ce qu'on peut repérer les emprunts qui ont étés faits à Méliès, par d'autres réalisateurs?*

Lévy. Je crois qu'il y a un travail à faire sur tout ce qui vient de Méliès. J'entendais dernièrement un critique dire « *Superman* finalement, rien de bien nouveau, Méliès avait déjà tout trouvé ». Même si c'est une opinion un peu outrée, je pense que l'idée de base est vraie,

Méliès a probablement trouvé le langage de base, en dehors du travelling (encore qu'il ait fait un travelling d'un train en marche dans Paris, filmant Paris en 1900)), parce que la caméra était très lourde et pas du tout mobile, il tournait surtout en studio. Après, ça s'est perfectionné, il y a eu la lumière artificielle, mais l'écriture de base, les « axiomes d'Euclide », c'est lui qui les a trouvés.

Walt Disney connaissait l'œuvre de Méliès, il utilise des personnages animés en même temps que des personnages vivants. Ceux qui ont vu *La Fée Carabosse*, qui est un film en couleur, peint à la main, peuvent faire le rapprochement. *Mary Poppins* est inspirée également du « *Locataire diabolique* », de l'aveu même de Disney. La filiation de films tels que *La Guerre des étoiles* ou *Rencontres du 3e type*, est évidente.

Chez Méliès, il y a cette recherche de l'extraordinaire, de la science-fiction, il y a le sens du rythme, on dirait de la comédie musicale aujourd'hui. Passer *Le Mélomane*, *Le Cake-Walk infernal*, et la plupart des remakes des opérettes du Châtelet qu'il a faites comme *La Damnation de Faust*, et *Faust et Marguerite*, projeter tout cela sans musique, c'est ridicule. Méliès aimait beaucoup l'opérette, il connaissait très bien Offenbach. *Le Cake-Walk* est une création visionnaire de l'évolution de la musique, parce que le jazz ternaire n'était pas né, et pourtant ce rag-time est déjà un hommage au jazz.

Question. *En dehors du piano, est-ce que d'autres instruments ont accompagné les films « en direct »?*

Lévy. Il y a même eu des grands orchestres, quand on avait l'argent pour payer les musiciens. Camille Saint-Saëns a composé la musique de *L'Assassinat du duc de Guise*. Eric Satie, Prokofiev avec Eisenstein, et puis des musiciens moins connus, on leur mettait les films devant les yeux, et ils improvisaient, ou ils jouaient des valses de l'époque. Il y a eu des entraînements directs de pianos mécaniques par des films, et donc le déroulement de la musique se faisait toujours en même temps, c'était le système archaïque de la bande synchro.

Question. *Pourquoi cela a-t-il été abandonné?*

Lévy. Par fainéantise, par manque d'imagination, parce que les gens cherchent à faire un bénéfice maximum, les gens de cinéma n'attachent pas une grande importance à la musique. C'est une erreur, le cinéma muet garde, dans ce sens-là, toujours une part d'improvisation. Je crois que la présence vivante du musicien, le fait de réagir directement au film, et pas obligatoirement de la même manière tous les soirs, correspond à l'esprit du cinéma muet qui est un cinéma du « happening », comme on dit aujourd'hui. Evidemment on peut toujours mettre une bande sonore, passer un disque qui va coller, mais je pense que ça perdrait beaucoup de son impact, de son pouvoir d'attirance. Il y a 2 ans, il n'y avait pas de public pour Méliès, il n'y avait qu'un petit public restreint de nostalgiques. Plutôt que cinéma muet, on devrait recommencer à l'appeler cinéma musical.

Question. *Si le film passe à 24 images-seconde, au lieu de 18, est-ce que cela change l'intervention du piano?*

Lévy. Si, comme à la télévision, cela passe à 25, ça passe à une vitesse un tiers plus rapide. Comme les thèmes de Méliès sont déjà très rapides à la bonne vitesse, cela fausse tout, cela destructure toute l'intervention, et il y a un tas de choses qu'on ne peut pas voir. S'il y a quelque chose de très ponctuel à exécuter, le regard du spectateur... moi je suis un regard de spectateur, un regard d'une certaine façon averti puisque j'ai vu les films un certain nombre de fois, mais je suis là pour appuyer, pour faire parler les personnages, créer une ambiance, donner le sens du deuxième degré qu'il y a dans les films. Il y a un tas de choses à faire, et je suis là justement pour accompagner le film. S'il y a des choses que le spectateur ne voit pas bien, il est inutile que j'essaye de les commenter, puisqu'il ne les voit pas.

Question. *Est-ce que Méliès pensait à la musique avant et pendant le tournage et est-ce qu'on faisait de la musique pendant le tournage?*

Lévy. Il est pratiquement sûr que pour certains films, il avait un pianiste qui jouait pendant le tournage, pour les danseuses, pour des scènes du *Mélomane*, qui est un « God save the Queen » à la manière



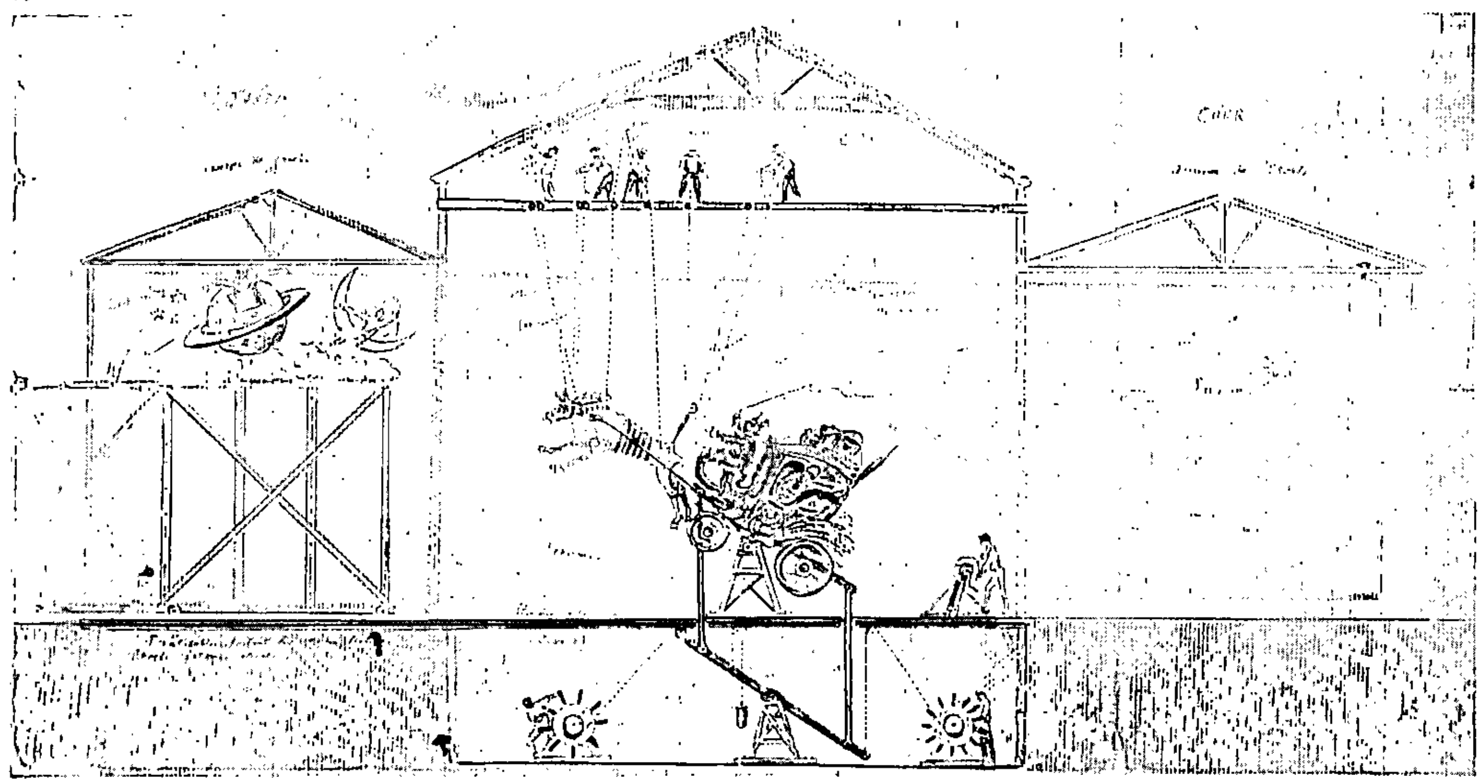
Le Secret du Docteur, de Georges Méliès (1900)



Méliès. Pour les films correspondant à l'opérette, il existe encore certaines partitions musicales (Gounod). Fait capital, Méliès filmait avec un métronome, « on n'arrêtait pas de compter », disaient ses acteurs.

Question. *Votre présence, et celle de la musique, transforment la réception du film?*

Lévy. Je suis forcément un regard sur le film; ce sens du 2e degré inscrit dans le film par Méliès, les spectateurs ne le voient pas toujours tout de suite, quand je fais une citation, par exemple dans *Le Locataire diabolique*, un piano est sorti d'une malle : j'ai caractérisé le piano avec un bout de thème de La Grande Polonaise de Chopin, cela amuse les gens. Dans *La Fée Carabosse*, le jeune jouvenceau qui joue la fée avance sur la pointe des pieds pour sauver sa belle vers un château, il y a une petite citation de la *Panthère Rose*, c'est un des anachronismes que je me permets, je l'ai trouvé en jouant, c'était pas prévu au départ. C'est le fait de jouer dans la salle et d'être réceptif aux réactions du public qui m'a permis de trouver des tas de choses que je n'aurais jamais trouvées, si j'avais enregistré la musique. L'humour et tout ce qui passe dans des films très courts, ça me permet de réagir en même temps que le public, et comme un public. Les gens réagissent à la musique mais à la musique comme une interprétation du film. J'utilise souvent aussi le principe d'avoir une musique qui représente un personnage, le leitmotiv est le personnage, je passe par plusieurs personnages, je les croise en faisant des contrepoints, je procède aussi par associations; dans un film où je trouve que ça représente la commedia dell'arte,



Méliès : Construction pour *Les Quatre cents coups du Diable*

je ferais une tarentelle de type italien. Quand j'ai fait le rapport avec ce qui me semble être une connotation quelle qu'elle soit, à ce moment-là, ça devient simple. Par rapport à la musique de film, la force de création est beaucoup plus grande.

Question. *Les gens parlent davantage dans la salle, et aussi ils applaudissent.*

Lévy. Parce que c'est un spectacle, évidemment le cinéma d'exploitation est un spectacle aussi, mais ça devient un peu le produit (fini) manufacturé qu'on vend au monoprix.

Question. *J'avais envie de faire des rappels, que ça recommence.*

Lévy. C'est Méliès, il était prestidigitateur, directeur de salle, il aimait le clin d'œil complice avec le public, il aimait *épater*, ça veut dire plaire, émerveiller. Les gens sortaient du chapiteau et refaisaient la queue pour repartir du début, pour revoir les films.

Question. *Comment est-ce que vous repérez le rythme d'un film?*

Lévy. Il y a des éléments très précis, je prend un exemple : dans le tripot clandestin, tripot maquillé ensuite en magasin de mode, quand on joue, on démarre sur le tripot lui-même, sur l'annonce « les flics vont arriver » ! Je commence à faire une musique plus sophistiquée, j'exécute le même thème en 4 temps, la première fois avec un tempo stretto assez rigide, et ensuite sur un trois temps très raffiné, parce que c'est une hypocrisie, et une bonne façon de se camoufler.

Question. *Il fallait trouver une musique à double-face...*

Lévy. Justement. Dans *Les Patins à roulette*, on a une démonstration au début par des professionnels, puis des personnages qui n'en ont jamais fait vont essayer de se lancer. J'ai fait la même musique mais avec un rythme décalé, mal fichu, et des fausses notes volontaires pour donner cette illusion-là. Chaque situation appelle une solution spécifique.

On doit amener l'action, penser au déroulement du scénario. Dans *Le Locataire diabolique*, il y a une conversation où le ton monte, il faut arriver à le faire sentir, les gens rient, bien que la situation ne soit pas forcément drôle, puisqu'il s'agit d'une dispute, mais la friction des graves et des aigus, représentant le locataire et le propriétaire, les amuse.

Question. *Peut-on dire que Méliès avait ménagé un espace, des temps, comme dans* La Chambre d'hôtel, *pour la musique?*

Lévy. Je n'y ai pas encore réfléchi, mais j'ai été fasciné à la fois par-ce que rien n'est gratuit, et parce que la chose se passe facilement.

Question. *Est-ce qu'il existe des textes écrits pour le bonimenteur?*

Lévy. Pour *Le Voyage à travers l'impossible*, on a trouvé le texte du bonimenteur qui correspondait exactement à l'action.

Question. *Pensez-vous qu'on puisse établir une parenté précise de l'écriture de Méliès avec l'écriture musicale, par exemple quand il joue sur les permutations, les graduations?*

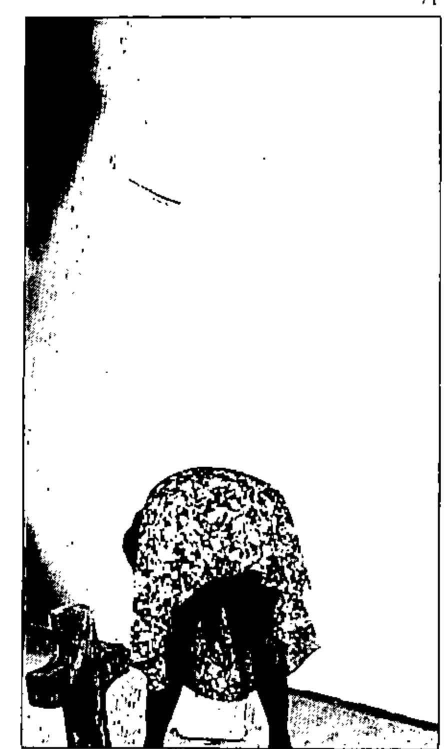
Lévy. Il y a une parenté certaine, parce que moi musicien, à partir du moment où j'ai trouvé l'idée, je n'ai aucun mal à faire la musique. Autrement, je sens que je ne suis pas « fité » comme on dit pour le bridge, je ne suis pas en même temps. Quand il me semble que j'ai trouvé l'idée, le déroulement est logique. Par contre, quand on est dépassé, on a tendance à s'éloigner de l'action. C'est en ça que Méliès était visionnaire, par le rythme du film; la musique de son époque avec les quadrilles d'Offenbach ne colle pas suffisamment, Méliès ça va trop vite déjà. Alors que son époque était beaucoup plus lente. La nôtre a encore du mal à se régler sur son métronome.

(Propos recueillis au magnétophone par M.-C. Questerbert)

1. Faut-il préciser qu'Albert Lévy ne joue pas des « Thèmes de l'époque »?
2. Président des amis du cinéma muet.



Estes



Pistoletto

3 TABLEAUX

Richard Estes 3 « 2nd Broadway » (1969)
Michelangelo Pistoletto : « Femme au cimetière » (1973/74)
Jacques Monory : « Meurtre n° 10 » (1968)

Dans *Fictions*, J.L. Borges raconte qu'en tel pays la carte de géographie qu'on en avait dressée était d'une dimension telle que l'un et l'autre coïncidaient. De cette carte immense, ajoute-t-il, on peut voir encore aujourd'hui quelques ruines...

Imaginons maintenant un miroir dont la taille, en longueur ou largeur, serait si vaste qu'il s'allongerait véritablement aux dimensions du monde. Un miroir qui, loin de refléter un point de vue choisi ou d'offrir une représentation particulière, s'élargirait uniformément à tout le réel jusqu'à en faire vraiment partie, comme une mince couche de vernis. Ce miroir, c'est un peu ce que suggère toute une vision moderne du problème de la représentation. Les trois tableaux cités, qu'on peut voir actuellement exposés au Musée d'art moderne (Beaubourg), offrent chacun un bon exemple de cette nouvelle thématique du miroir.

Mais, pour repère, il faudrait d'abord rappeler comment, dans le dispositif pictural classique à partir de la Renaissance, l'émergence du miroir paraît renforcer entièrement la notion de perspective et ses attributs essentiels : profondeur, finalité, représentation centrée. Thèmes d'une époque qui, en tout cas dans la peinture, utilise les lois de l'optique pour affirmer davantage la dimension métaphysique du monde et maintenir une hiérarchie dans le visible – tout en hésitant quant à la position ambiguë dévolue au sujet (lequel est capable de maîtriser techniquement l'univers sans toutefois parvenir à le penser comme entièrement laïcisé). D'où ce thème du miroir qui confirme sans cesse le privilège d'un point de vue unique et l'articulation du réel en un centre qui fait figure de sens. Ceci, d'ailleurs, va se poursuivre malgré un semblant d'affolement : le centre qui vient quelquefois se masquer au regard comme, par exemple, dans « Les Ménines », ou encore les miroirs baroques qui donnent l'illusion d'une perte de sens dans la multiplication infinie et le redoublement de figures. En somme, ce qui semble fonctionner dans ce dispositif pictural, c'est un miroir tenu à bonne distance, jouant comme microcosme où viendraient converger et s'enfouir toutes les lignes de l'univers. Miroir comme point d'aboutissement et critère du regard : ce qui s'y représente fait figure à lui seul de spectacle – spectacle total, nécessaire et suffisant. Car en dernière instance, c'est un miroir qui joue comme le regard de Dieu.

Dans la représentation moderne, tout paraît s'inverser. On a maintenant rapproché le miroir à l'extrême, jusqu'à le confondre avec la platitude uniforme du réel. Perte d'un privilège : car à lui seul ce miroir ne saurait plus formuler le visible, ni même en constituer la représentation. Tout au plus pourra-t-il en fournir des reflets contingents. De fait, cette platitude est bien celle que produit le miroir rapproché, lorsqu'il écrase l'image et lui retire toute cette profondeur dont la perspective classique avait fait l'un de ses choix métaphysiques. Enfoui maintenant dans le réel, le miroir n'indiquera plus que des choix ponctuels, sans avenir, et presque inutiles : miroirs partiels, décadrés, ou même brisés : on en trouverait assez d'exemples. Dans le Monory « Meurtre n° 10 », les surfaces réfléchissantes – fenêtres et portes vitrées – ne disent plus rien d'un sens possible : à peine l'ombre portée, renvoyée en oblique, souligne-t-elle la course de l'homme vers la gauche – mais c'est bien dérisoire puisque la perspective qu'il ouvre devant lui, sa ligne de fuite, nous demeure invisible. Ainsi les miroirs se disposent comme si plus rien ne pouvait s'y construire durablement : selon une ligne de moindre profondeur. Mise à plat déniant toute représentation : peut-être un événement pourrait se glisser – fugace, local, entièrement lisse.

Si le miroir perd ainsi de sa fonction critique, c'est qu'il ne prend plus suffisamment de recul : à trop se coller au réel, il en épouse la contingence. Position délibérée, et pleinement assumée, puisqu'elle va se systématiser au point que miroir et réel finissent par ne faire qu'un. Dans « 2nd Broadway » de R. Estes, la façade de l'hôtel n'est qu'un reflet de la rue. Reflet éphémère parce qu'il marque un instant particulier : la position des voitures, la luminosité du ciel, etc. Mais reflet qui surtout reste anonyme et banal : la route, les lampadaires, ne forment qu'un morceau de la ville, parfaitement arbitraire. Ainsi la réalité se découpe-t-elle, non plus en strates hiérarchisées ou en coupes profondes, mais en petites lamelles, équivalentes et posées côte à côte : reflets sans épais-

seur, images sans arrière-monde. De cet hôtel, on ne sait pas grand chose : d'ailleurs, que pourrait-il s'y passer d'intéressant? Tout n'est-il pas dans cette image bien centrée, sans faux-fuyants ni suggestions ? Il importe plus, probablement, de bouger latéralement jusqu'à l'immeuble voisin, et là, une nouvelle fois, de découvrir une parcelle tout aussi arbitraire de réel. Ainsi les privilèges se sont éteints, et le regard s'épuiserait en vain à chercher une quelconque perspicacité que ne délivre plus le miroir. Seule solution possible : cette légère translation pour trouver un autre regard, aussi peu pénétrant. C'est bien ce miroir infini dont on parlait plus haut, miroir coulissant, aussi vaste que le monde puisqu'il n'en veut fournir ni le résumé ni le symbole.

De miroirs partiels en reflets successifs, il n'est pas impossible, alors, de figurer soi-même dans un tableau. Car après tout, le jour arrive où on rentre involontairement dans le champ. Il fallait même que cela arrive : où pourrait-on se cacher quand le monde est devenu si lisse ? C'est bien ce qui se passe avec « La Femme au cimetière » de M. Pistoletto : on se retrouve avec elle, derrière la tombe qu'elle est en train d'arroser. Le miroir – qui couvre ici tout le tableau, excepté cette femme penchée – désigne ainsi un morceau choisi de réalité : vous-même, par exemple, tel jour à telle heure, à tel endroit du Musée d'art moderne. Le miroir coulissant, poursuivant le réel, s'est rapproché au point que vous devez vous y glisser lorsqu'il vient vous faire face.

Mais ce processus n'est pas encore à terme. Car, au fait, est-ce au Musée d'art moderne ou au cimetière ? Vaguement affolé par cette idée d'une présence au cimetière, vous vous empressez de sortir sur votre gauche, et passez en courant devant le tableau de Monory qui, vous ne l'aviez pas vu, est formé lui aussi en partie d'un miroir, orienté justement dans le sens de votre course : en passant, vous vous reconnaissez. Affolé, car du même coup vous réalisez que vous venez de tuer ces trois personnes, les corps sont là, sur la droite du tableau. Il ne vous reste plus qu'à fuir plus vite encore, car c'est bien vous, cet homme à la casquette qui tente de disparaître à gauche. Il est trop tard pourtant, et le piège se referme : vous n'êtes plus qu'une image.

En toute logique, car à trop glisser le long du miroir, il finit par coller à la peau. Ainsi tout se confond à la surface. Le monde est plat comme une image : ou cette carte immense, dont on peut voir encore aujourd'hui quelques ruines...

François Caillat

UN LIVRE
« Le Miroir », de Jurgis Baltrusaitis

« Aujourd'hui nous voyons au moyen d'un miroir en énigme, mais alors nous verrons face à face » (Paul, *Épître aux Corinthiens*). Miroir qui nous empêche de voir le vrai, ou peut-être dont le détour est nécessaire pour l'atteindre, car trop faibles encore nous ne supporterions pas la vision « face à face ». Moïse lui-même n'a pu voir face à face, disent les Kabbalistes, mais à travers un miroir ; et sa figure illuminée et rayonnante est devenue miroir. Est-ce là le sous-entendu de Paul, ou pensait-il plutôt à la *catoptromancie*, bien connue des Corinthiens ?

Baltrusaitis nous place d'emblée au centre d'une pensée occidentale fascinée par le reflet. Dès les premières lignes de son essai, le miroir apparaît comme la métaphore d'une réflexion totale du monde. En témoigne le « Speculum Majus » de Vincent de Beauvais (mort en 1264) qui se propose de reproduire comme en un miroir les différents aspects de l'Univers. *« La réalité n'y est pas restituée mais mise en pièces, et c'est un autre monde qui s'y refait avec ses débris »*, écrit, à propos de cette œuvre, J. Baltrusaitis. Pense-t-il alors à son propre essai ou évoque-t-elle sa « quête d'Isis » ? (cf. *Jurgis Baltrusaitis :* « La Quête d'Isis, légende d'un mythe », 1967). Ou peut-être le miroir lui-même est-il toujours cette « mise en pièces » ouvrant dans le réel la quête de l'imaginaire ?

Tout au long de l'histoire des angoisses et des séductions que joue la pensée occidentale devant le miroir, revient la problématique de la vérité et de la fausseté, du sensible et de l'intelligible, du sujet et de l'objet. La coupe lisse du miroir y apparaît comme constitutive de la conscience.

Image de la réalité, le miroir la contredit dans son reflet et l'annihile. Mais Baltrusaitis évite de proposer un système de cette problématique. Il se joue de l'érudition dans un miroitement de textes et d'images, montés, démontés, recomposés, qui manifestent la présence foisonnante des miroirs, dans notre tension pour penser l'univers.

Au centre de cette thématique des miroirs, Baltrusaitis place le parcours exemplaire de ce qu'il appelle une « légende scientifique ». En 212 av. J.C., Archimède invente une arme terrifiante contre la flotte romaine, le miroir ardent *« La chaleur dégagée par les miroirs concaves disposés en direction du soleil met le feu »* (p. 97). L'histoire apparaît au IIe siècle après J.C. et de là, elle sera le serpent de mer de la catoptrique. Roulant et déroulant ses noeuds, elle passe des recherches des savants de Byzance au « Roman de la rose » (1265-1280) de Jean de Meung ; elle parvient en même temps au philosophe expérimentaliste Roger Bacon. Elle ne cesse de préoccuper tout le Moyen Age et la Renaissance, dans l'inquiétude de retrouver le savoir d'une antiquité mythique. Et cela jusqu'à Descartes, qui combat la croyance en la réalité d'un tel miroir ardent. D'abord seul contre tous, enfin amenant à ses arguments quelques esprits éclairés, tel Mersenne, il pense avoir définitivement tué la légende. Quand, en vrai serpent de mer, le problème réapparaît à la fin du 18e siècle, ranimé par Buffon qui en profite pour lancer une offensive anti-cartésienne. Buffon non seulement démontre la possibilité mathématique d'un miroir ardent suscitant un feu à n'importe quelle distance, mais en fait la preuve expérimentale en incendiant une planche à cinquante pas avec 168 miroirs plans. Il rejoint ainsi un type de solution proposé dès le Moyen Age. A partir de là, tous les développements techniques sont possibles, jusqu'au four solaire moderne dont la démesure (3.500°, avec 12.000 glaces sur une surface de 2.160 m^{2}) rejoint la légende.

Malgré les sophistications techniques et la prétendue clarté de notre savoir, le miroir n'a rien perdu de sa profondeur fascinante. Faille dans la compacité du réel, il peut être une voie de pénétration pour un au delà prêt à nous submerger. Baltrusaitis montre à quel point, depuis la plus haute antiquité, on a interrogé les miroirs. Leur pouvoir d'amener l'invisible au visible se multiplie dans tous les reflets. Mais il semblerait que cette puissance appartienne surtout aux miroirs concaves, le miroir convexe ouvrant plutôt sur la spéculation. Au miroir concave, le domaine du monstrueux, du souterrain, de l'au delà inquiétant, de la sensualité – Sénèque va jusqu'à parler de luxure – ; au miroir convexe l'intelligence, les merveilles de la lisibilité d'un univers concentré, révélation de l'infini dans un objet mathématiquement défini. Baltrusaitis ne cherche pas à interpréter cette opposition, mais en la questionnant, il amène à s'inquiéter d'un univers des miroirs ainsi sexué. Peut-on penser alors que le miroir concave d'Archimède ne pouvait effectivement être résolu que par un ensemble de miroirs plans ? Le propos de Baltrusaitis n'est pas de répondre, si ce n'est que *« les illusions et les fictions qui naissent autour des formes répondent à une réalité et elles engendrent à leur tour des formes où les images et les légendes sont projetées dans la nature et se matérialisent ». (dans* « Aberrations et légendes des formes », *p. 5, Ed. O. Perrin).*

Quand on préfère les reflets de la vie sur les écrans aux choses mêmes, les reproductions aux tableaux, quand on préfère voir à travers le miroir et non face à face, quelle perversion du regard se joue là ? Nous plongeons dans les reflets comme dans l'espoir d'une proximité avec le monde pour y trouver la présence naïve du regard à lui-même, rassuré de ne pas s'enfoncer dans l'indéfini des choses mais dans l'infini maîtrisable des miroirs. Vaine quiétude.

Jean Kalman

INFORMATIONS

Renoir à Bezons

Hommage à Jean Renoir, du 19 au 22 avril 1979, au Théâtre de Bezons, avec 8 films du cinéaste, débats, une exposition réalisée par la Fédération française des Ciné-Clubs.

Renseignements : Théâtre de Bezons. Tél. : 982.20.88. (Adresse : 162, rue Maurice Berteaux, 95870 Bezons).

1er Festival du Tiers-Monde à Paris

1er Festival du Cinéma du Tiers-Monde à Paris :

- du 11 avril au 1er mai 1979 aux cinémas « Bonaparte » (76, rue Bonaparte, Paris 6e), « Bilboquet » (22, rue Guillaume Apollinaire, Paris 6e), « La Pagode » (57 bis, rue de Babylone, Paris 7e).

- du 2 au 7 mai, à l'U.N.E.S.C.O. (Place Fontenoy, Paris 7e).

Colloques et projections de films organisés par l'Association Festival Tiers-Monde Films, avec le concours du C.N.C. et de l'U.N.E.S.C.O.

300 films en provenance d'une quarantaine de nations d'Afrique, d'Amérique Latine et d'Asie, dont 30 % environ de films inédits d'Inde, de Chine, des Philippines, de Colombie, d'Afrique, de Turquie. Le cinéma chinois d'avant 1949 et d'avant la Révolution culturelle.

8 films français à Versailles

8 films français à Versailles, à l'Atelier Club Cinématographique : 11, rue Coste, 78000 Versailles. (Tél. 950.17.96).

Un second souffle (Gérard Blain) le jeudi 5 et vendredi 6 avril.

L'Assassin musicien (Benoît Jacquot) le jeudi 12 et vendredi 13 avril.

Le Théâtre des Matières (Jean-Claude Biette) le jeudi 19 et vendredi 20 avril.

Femmes femmes (Paul Vecchiali) le jeudi 26 et vendredi 27 avril. Séances à 21 h.

Chaque séance du vendredi sera suivie d'un débat avec les cinéastes.

Quatre films des années trente :

Remorques, samedi 7 à 17 h, dimanche 8 à 21 h; *La Chienne*, mercredi 18 et dimanche 22 à 21 h; *Sous les toits de Paris*, samedi 28 à 17 h et dimanche 29 à 21 h; *Angèle*, mercredi 25 à 21 h et mardi 1er mai à 17 h.

Confrontation du film à Perpignan : Le cinéma des Surréalistes (7 au 15 avril 1979)

Le 4ème Festival International de Critique Historique du Film (Confrontation XV) aura lieu du 7 au 15 avril 1979 au Palais des Congrès de Perpignan.

Le thème choisi, *Le cinéma des surréalistes*, sera illustré par une sélection de films aimés par les surréalistes dans les années 25-30; puis par les surréalistes après 1951, date de la réorganisation du groupe, jusqu'à la mort d'André Breton (1966); enfin par une sélection de films plus récents dans lesquels se retrouvent l'éthique et l'esthétique du mouvement surréaliste tel qu'il s'est dialectiquement défini et précisé au fil des ans.

Le deuxième aspect, le plus important peut-être du programme, réside dans la tentative jusqu'ici sans précédent de réunir dans les différentes journées la quasi-totalité des œuvres cinématographiques signées par des surréalistes. Grâce à la Cinémathèque de Toulouse, en collaboration avec diverses Archives de la F.I.A.F., Confrontation XV permettra de voir enfin réunies dans un même programme des œuvres souvent mythiques et rares, parfois introuvables, qui constituent un des premiers efforts généralisé de la subversion des formes filmiques, autant qu'un effort pour subvertir le regard même du spectateur.

Les *Cahiers de la Cinémathèque*, qui patronnent le Festival et en publient chaque année les conclusions, éditeront en février une plaquette-programme gratuite présentant l'organisation thématique des diverses journées et la documentation historique de base.

Pour tous renseignements écrire ou téléphoner : Confrontation, Palais des Congrès, Perpignan. Tél. : (16-68) 61.33.54, poste 66.

Festival du film de Série noire à Paris

Festival du film de série noire à Paris, organisé par le Studio-Action, la Fondation Philip Morris pour le cinéma et les Grands films classiques avec les films suivants :

La Femme au portrait (Fritz Lang) *Le Tueur s'est évadé* (Budd Boetticher), *L'Ennemi public* (William Wellman), *Le Fauve en liberté* (Gordon Douglas), *Je suis un évadé* (Mervyn Le Roy), *Little Caesar* (Mervyn Le Roy), *Du sang dans le soleil* (Frank Lloyd), *En quatrième vitesse* (Robert Aldrich) et *Johnny le vagabond* (William K. Howard).

En alternance à l'Action-Christine et à l'Action-La Fayette à partir du 11 avril 1979.

ANNONCES

Je vends collection complète des *Cahiers du Cinéma*, du No 181 (août 1966) au No 265 (mars-avril 1976). En prime, les Nos 172, 177, 178 et la Table des matières des Nos 160 à 199. Le tout franco de port. Faire offre à M. JACQUES Jean-François, 10 Allée du Bret – 38240 MEYLAN.

Achèterais à prix exceptionnel *Cahiers du Cinéma* No 18, 20, 67. Faire offre à Simon EDELSTEIN, 9, rue Monnier, 1206 Genève. Tél. : 47.21.49.

A vendre collection des *Cahiers du Cinéma* complète du No 1 au No 216 + les trois premières Tables des matières.
S'adresser à : DE CONDE, 5, Passage du Chemin Vert, 75011 Paris.

Ami cinéphile, devenez membre du « CLUB DES FANS DE GRETA GARBO ». Ecrire à : Mrs. Ch. & O. SANDLER-AZE, 71260 LUGNY.

CAHIERS DU CINEMA 299

15 F.

N° 299 — AVRIL 1979